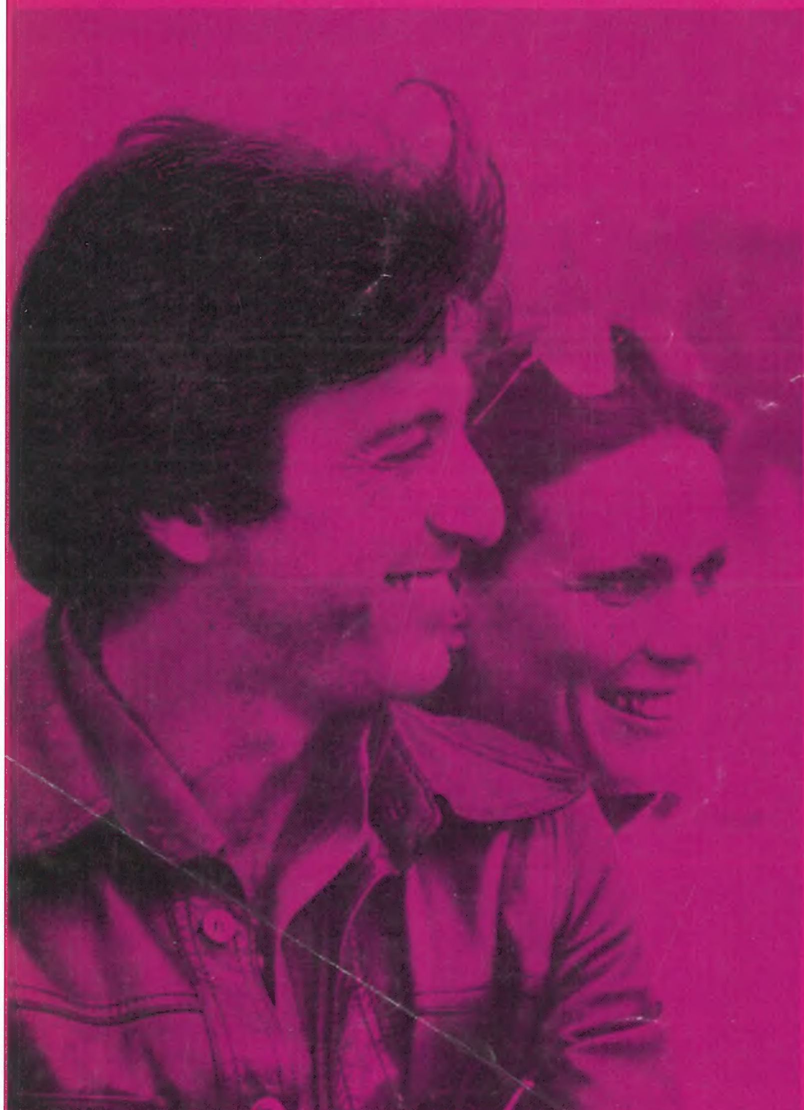
جمعه ٤ آذر ٢٥٣٦ - شمارهٔ
١٥ ریال

ششمین
جشنواره جهانی فیلم تهران
٢٤ آبان ٦ آذر ٢٥٣٦



بابی دیرفیلد
کارگردان : سیدنی پولاک

BOBBY DEERFIELD
DIR: SYDNEY POLLAK



سوته دلان
کارگردان : علی حاتمی

SUTEHDELAN
DIR: ALI HATAMI

THE LAST WAVE

گفتگو با : جیمزوهال مك‌ال روی

تهیه کنندگان فیلم «آخرین موج»

● «آخرین‌موج» به‌دنبال «اتوموبیل‌هائی که پاریس را بلعیدند» و فیلم بسیار موفق «پیك‌نیك درهنگینگ راك*» سومین فیلمی است که جیمزوهال مك‌ال‌روی به کارگردانی پیترویر تهیه کرده‌اند.

سینمای استرالیا تا مدت‌ها فقط به بازار داخلی برای تأمین هزینه‌های تولید و احیاناً سود توجه داشت. ولی با بالا رفتن هزینه‌های تولید، تهیه‌کنندگان تصمیم گرفتند راه به بازارهای بین‌المللی باز کنند. در این زمینه جیمز وهال مك‌ال‌روی موفقیت‌های چشمگیری داشته‌اند و از جمله موفق گردیدند حتی پیش از شروع فیلمبرداری، امتیاز پخش جهانی‌فیلم را در خارج از استرالیا به یونایتد آرتیستز بفروشند. در گفتگوی زیر آندو با اسکات موری* درباره تهیه سرمایه ازیونایتدآرتیستز برای ساختن «آخرین موج» ومسائل مختلف مربوط به تهیه فیلم در استرالیا و نقش تهیه کنندگان مستقل‌درسینما استرالیا صحبت‌می‌کنند.

* *

*** فکر تهیه فیلم چگونه پیدا شد؟**

جیمز مك‌ال‌روی: پیتر (ویر) کار روی فکر اولیه این فیلم را از بعد از فستیوال کان ۷۴ آغاز کرد و البته طی این مدت داستان‌فیلم تغییرات زیادی یافته و از صورت یك داستان حادثه‌ای به قالب یك ماجرای اسرارآمیز رفته است.

*** از اول قرار بود که شما دونفر این فیلم را تهیه کنید؟**

هال مك ال‌روی: نه، «پیتر» نخستین‌بار درژوئن یا ژوئیه سال‌گذشته بودکه یك نسخه از فیلمنامه را به‌ما نشان داد. ما از آن خوشمان آمد و تصمیم گرفتیم تهیه‌اش کنیم. از ماه‌اوت کار تمام وقت را روی این طرح شروع کردیم و از سپتامبر شروع کردیم به تهیه سرمایه‌لازم. بعد جیم به‌لندن و از آنجا به لوس‌آنجلس رفت وبا «پترو پوپسکو» آشنا شد.

جیم : ما از « پترو » خواستیم کمی در استخوان‌بندی داستان دست ببرد بطوریکه قابلیت عرضه در بازارهای جهانی را داشته باشد . تغییراتی که «پترو» در فیلمنامه ایجاد کرد ، به فیلم کیفیت جهانی داده است. مثلا می‌توان تصور کرد که حوادث مشابهی در آمریکا در رابطه بین سفیدپوستان و سرخ‌پوستان رخ‌بدهد. ولی«پیترویر» احساس‌می‌کردکه‌این‌نسخه جدید تا حد زیادی کیفیت اسرارآمیز داستان را از بین برده است و بنابراین او و «پترو» مدتی باهم کار کردند و نسخه جدیدی تهیه کردند که ازنظر هردو قابل قبول بود.

*** فکرمی‌کنم این‌نخستین فیلم استرالیائی باشد که درآن فکر استفاده از نام‌های آشنا بمنظور کمك به فروش فیلم استفاده شده‌باشد.**

جیم : ما به این نتیجه رسیدیم که طرح بزرگی راآماده کرده‌ایم وباید موفقیت‌تجارتی آن را تضمین کنیم. چهار عاملی که ما برای‌این منظور برگزیدیم، «پیتروتونی» به عنوان نویسنده‌فیلمنامه، «پیترویر» به‌عنوان کارگردان، «ریچارد چمبرلین» به‌عنوان ستاره و خودمان در نقش تهیه‌کننده بود.

*** برای تهیه سرمایه با چه کسانی تماس گرفتید؟**

جیم : ما پس ازچند تماس مقدماتی با شرکت‌های استرالیائی ازطریق «ژانین سی‌ول» نماینده اروپائی‌مان با «کلاوس هلویگ» از «جانوس فیلم» که فیلم‌های «اتوموبیل‌هائی‌که پاریس را بلعیدند» و «پیك‌نیك در هنگینگ



راك» را خریده بود، آشنا شدیم و در مرحله بعد از طریق «ژانین» با «ارنست گلداسمیت» از یونایتد آرتیستز تماس گرفتیم. من نسخه‌ای از فیلمنامه را که «پترو» و «پیتر» رویش کار کرده بودند به «گلداسمیت» دادم و سرانجام در اول ژانویه یونایتد آرتیستز نظر موافقش‌را اعلام‌کرد. ما با اعتباری‌که ازاین طریق بـه دست آوردیم موفق شدیم ۸۵ درصد از هزینه تولید را وام بگیریم و با توجه به اینکه مـا حدود صدهزار دلار ازبودجه لازم‌را ازبانك‌های استرالیا وام گرفتیم، طرح تولید «آخـرین موج» گام نخستینی در یك زمینه جدید ازتهیه فیلم در استرالیاست.

*** بانك‌ها در این زمینه علاقه‌مندی‌کافی نشان دادند؟**

جیم: نه، ما این وام‌را باضمانت یك‌شرکت تولید فیلم استرالیائی گرفتیم. تهیه «آخرین موج» حدود ۸۰۰ هزار دلار خرج برداشت‌که از این مبلغ ما فقط ۴۰۰ هـزار دلارش را سرمایه‌گذاری کردیم و بنابراین ما فقط باید متحمل ۵۰ درصد از ضررهای احتمالی این‌فیلم باشیم والبته به همین نسبت درسود احتمالی‌آن شریك خواهیم بود. هزینه‌های تـولید اخیراً حدود سی‌درصد افزایش یافته است و هـزینه «آخرین موج» تقریباً دوبرابرهزینه «پیك‌نیك در هنگینگ‌راك» شد. ضمناً در طی همین‌دوره فروش نمایش‌های عـمومی ۳۰ درصد کاهش یافته است بنابراین ما تهیه‌کننده‌ها از دوطرف تحت فشار هستیم. البته باید توجه بدهم‌کـه سرمایه‌گذاری یونایتدآرتیستز موجب نگردیدکه آنها درجنبه‌های هنری‌وخلاقه فیلم دخالت‌کنند، گواینکه ما دربسیاری از زمینه‌های داد و ستد عقیدتی ثمربخشی داشته‌ایم.

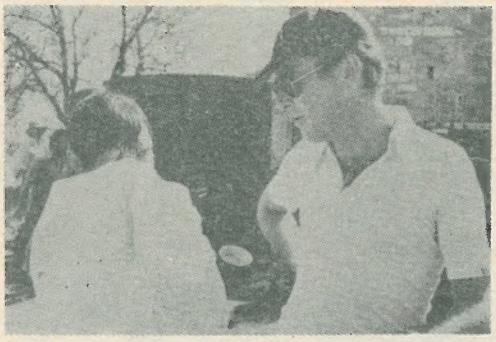
*** با توجه به اینکه به‌گفته شما تهیه‌کننده از دوسو تحت فشار است، فکر می‌کنید تهیه فیلم برای فقط بازار داخلی استرالیا از نظر اقتصادی عملی باشد؟**

هال: بله، فکر می‌کنم عملی بـاشد ولی چرا به بازارهای خارج از استرالیا فکر نکنیم؟ «پیك‌نیك...» در خیلی از جاها فروش خوبی داشت و توزیع کننده‌های فرانسوی، انگلیسی و ایتالیائی پولهای خوبی ازاین فیلم‌درآوردند و خیلی علاقه دارند فیلم‌های دیگری ازاسترالیا پخش کنند.

*** یك سئوال که خیلی زود به‌ذهن‌می‌آید اینست که بچه علت از «ریچارد چمبرلین» و نه از یك هنرپیشه استرالیائی استفاده کردید؟**

هال: اول اینکه به عقیده ما «چمبرلین» خیلی مناسب این نقش بود و توانست بـازی قانع کننده‌ای ارائه دهد و مثل **یك آمریکائی در پاریس** بنظر نمی‌آید. دیگر اینکه ما اگـر بخواهیم در دست یافتن به بازارهای بین‌المللی موفق شویم ناگزیریم از هنرپیشگانی با شهرت بین‌المللی استفاده کنیم. در واقع ما پیش از انتخاب «چمبرلین» حدود یك‌دوجین بازیگر دیگر را در نظر گرفته بودیم که فقط‌سه‌نفرشان آمریکائی بودند، نه نفر دیگر انگلیسی بودند. قصد ما این بود که هنرپیشه انتخابی ما حتماً انگلیسی باشد چرا که تصور می‌کردیم تماشاگر استرالیائی یك هنرپیشه انگلیسی را خیلی‌راحت پذیرا می‌شود. از طرف دیگر ما هیچوقت به‌یك هنرپیشه استرالیائی برنخوردیم که مناسب نقش اول این فیلم باشد.

«دیوید برتون» یك آدم کاملا معمولی است که گرفتار رویاها و کابوس‌های‌وحشتناکی می‌گردد. از این‌نظر او می‌بایست بتواندآحساس همدردی تماشاگران را جلب کند، در غیـر اینصورت شخصیت او بصورت آدمی درمی‌آید که توازن روحی‌اش را از دست داده است. «ریچارد چمبرلین» منش و چهره‌ای دوست داشتنی دارد و این به‌او درایفای نقش«برتون» کمك کرد. البته شکی نیست که او آکتور با قدرتی هم هست.



جیم مك‌ال‌روی ـ تهیه‌کننده فیلم



هال مك‌ال‌روی ـ تهیه‌کننده فیلم



پیتروير ـ به هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم



«ریچارد چمبرلین» و «اولیویا هامنت» درنمائی ازفیلم «آخرین موج»

*** ممکن است‌درباره برنامه‌های آینده‌تان صحبت کنید؟**

جیم: ما معتقدیم کـه دست‌انـدرکاران صنعت سینما باید فعالیت‌هایشان را به سایـر جنبه‌های هنرهای نمایشی توسعه دهند. شکی نیست که تماشاگر عادی فقط وقتی حاضر است از کنار تلویزیون دور شود، که امید دیدن‌یك فیلم فوق‌العاده را داشته باشد وما خیال داریم به ساختن فیلم‌های فوق‌العاده ادامـه دهیم. «پیك‌نیك در هنگینگ راك» فیلم فوق‌العاده‌ای بود و «آخرین موج» هم فیلم فوق‌العاده‌ای است.

هال: به عقیده من باید بین فعالیت‌های نمایشی مختلف مثل تئاتر، تلویزیون و سینما روابط نزدیکتری برقرارگردد.

جیم: اولین اقـدام ما در این زمینه برنامه‌ای است که عنوان آن‌را مسافرت فضائی Space - Trip گذارده‌ایم‌وطی آن‌تماشاگران را عملا به یك‌سفر فضائی می‌بریم. بدین ترتیب که تماشاگران را درسالنی‌که شبیه یك سفینه فضائی است جمع می‌کنیم. جلوی تالار یك‌پرده نمایش فیلم است که به اصطلاح پنجره جلوئی سفینه است و تماشاگران در آن مسیر فضائی سفرشان را خواهند دید. یك گروه تکنیسین‌در تالار حضور خواهند داشت که وظیفه هدایت سفینه را دارند. چند پرده تلویزیونی هم‌عبور سفینه‌های دیگر را در فضا نشان خواهند داد ضمن اینکه صندلی‌های تماشاگران مجهز بـه جك‌های هیدرولیك خواهندبودکه با حرکاتشان حالتی مشابه تأثیر کم و زیاد شدن قوه جاذبه را بوجود خواهند آورد.

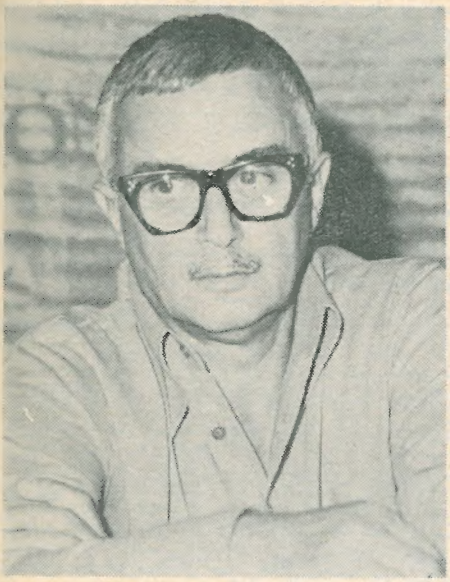
هال: این طرح در استرالیا و تا آنجاکه اطلاع دارم در دنیا بی‌سابقه است و من تصور می‌کنم تجربه‌تفریحی بی‌نظیری برای‌تماشاگران باشد. این طرح را «مایکل فالون» که ایده‌اش از خودش بود رهبری خواهد کرد و اطمینان دارم که در این کار نیز موفق خواهد شد.

★

۱ــ هر دو فیلم در دوره‌های گذشته جشنواره تهران به ترتیب در «نمایشهای ویژه» و «جشنواره جشنواره‌ها» به نمایش درآمده است.

۲ ــ «اسکات موری»ــ نویسنده مجله«سینماپیپر» و«جیمز مك‌الروی» یکی‌از تهیه‌کنندگان فیلم«آخرین موج» اینك در تهران بسر می‌برند.

گفتگوهای جمعی



چنگیز ابولادزه



(ساعت ۱۱ صبح چهارشنبه دوم آذر)

گفتگوی جمعی با

چنگیز ابولادزه

کارگردان فیلم درخت آرزو

دهکده‌ای که اینهمه دیوانه درآن زندگی میکنند کجاست؟

لایکا خاواشاردزه



● **موقعیت سینمای گرجستان در شوروی چگونه است؟**

ــ فیلمسازی گرجستان، مقام شامخی در سینمای شوروی دارد. هر سال در هر استودیوی گرجستانی، پانزده فیلم ساخته می‌شود و ما فیلمسازان معروفی مثل برادران «شنگلایا» داریم‌که جوایز زیادی در فستیوالهای بین‌المللی‌گرفته‌اند. فیلمسازانی داریم‌که شاعر سینما هستند و ما چند هفته‌ی فیلم موفق در آمریکا، فرانسه، انگلستان و آلمان داشته‌ایم. قبول‌کنید که درگرجستان، کوشش می‌کنیم فیلم‌های خوبی بسازیم!

● **نه‌تنها قبول می‌کنیم، بلکه معتقدیم که «درخت آرزو» فیلم بسیار درخشانی است. مسئله این است‌که‌چرا فیلم‌های گرجی، کمتر به بازارهای جهانی راه می‌یابند؟**

ــ در جمهوریهای دیگر شوروی هم فیلمسازان خوبی وجود دارند اما منهم نمیدانم که چرا این فیلمها فقط به‌فستیوالها فرستاده می‌شوند.

● **فیلمها به‌زبان‌گرجی ساخته می‌شوند یا روسی؟**

ــ معمولا به‌زبان گرجی هستند و بعد به‌زبان روسی دوبله می‌شوند.

● **فیلمی از «پاراجانوف» فیلمساز ارمنی به‌نام «رنگ انار» دیده‌ایم‌که‌شباهت زیادی به‌درخت آرزوداشت آیا شما از آن فیلم تاثیر گرفته‌اید؟**

ــ من اصلا فیلم «رنگ انار» را نمی‌پسندم. به‌نظر من، پاراجانوف پس از فیلم «سایه اجداد فراموش‌شده»، به‌هرز رفت و فیلم «رنگ انار» راهم‌پس از آن ساخته‌است و من به‌هیچ‌وجه‌از فیلمی‌که نپسندیده‌ام، تأثیر نمی‌پذیرم. «سایه‌اجداد فراموش‌شده» یك شاهکار بود و «رنگ انار» یك فیلم معمولی.

● **شخصیت دیوانه‌ای‌درفیلم وجودداردکه حرفهای انقلابی می‌زند. با توجه‌به دورافتاده‌بودن آن دهکده، چگونه زمینه‌ی فرهنگی در آنجا آماده شده است که او تبدیل به‌یك انقلابی می‌شود؟**

ــ او دیوانه نیست، بلکه همان آدم انقلابی است. اگر او را بتوان دیوانه نامید، حتماً «دون‌کیشوت»هم دیوانه بوده است. جالب آن‌که یك روز تماشاگری ازمن پرسید محل دهکده‌ای که این همه دیوانه در آن زندگی می‌کنند، کجاست؟

اما در مورد سئوال شما باید بگویم که نویسنده‌ی قصه‌ی فیلم، یك شاعر و نویسنده‌ی توانای گرجی است و برای این زمینه‌ی فرهنگی هم توجیه قانع‌کننده درآن آورده است.

● **بازیگران فیلم چگونه انتخاب شده‌اند؟ آیا همگی حرفه‌ای هستند؟**

ــ بیشتر بازیگران‌فیلم، آماتور و عده‌ای هم‌ازافراد بومی هستند. آنها با درنظرگرفتن‌فیزیك بدنی‌وانعطافشان در مقابل دوربین انتخاب شده‌اند.

● **به نظر می‌رسدکه فیلم شما، بازسازی تازه‌ای‌از «رومئو و ژولیت» است، با این تفاوت‌که عشاق فیلم، خودکشی نمی‌کنند و کشته می‌شوند.**

ــ هرکسی حق دارد تعبیری از آن داشته باشد اما به‌طورکلی، من آدم‌های فیلم را راهنمائی نمی‌کنم. بلکه آنها را در بستر موضوع قرار می‌دهم و اجازه می‌دهم‌که آنها مرا راهنمائی کنند. در پایان، روند داستان طوری بود که حس کردم آنها باید کشته شوند و شدند. درآن زمان هم، به‌هیچوجه یاد «رومئو و ژولیت» نبودم.

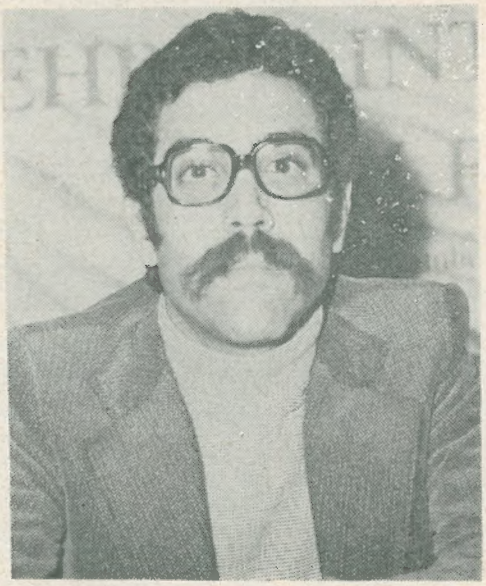
● **دولت از این نوع فیلم‌استقبال می‌کند و یابیشتر طالب فیلم‌هائی از نوع «عروج» است؟**

ــ خوشبختانه‌از این فیلم، چه دولت و چه‌تماشاگر، استقبال زیادی‌کرده‌اند و بین آنها همبستگی و اشتراك سلیقه بوده است.

● **بعضی‌ها معتقدندکه دوره‌ی سینمای رئالیسم و نئورئالیسم به‌پایان‌رسیده‌است. برخورد فیلمسازان‌گرجی با این نوع سینما چگونه است؟**

ــ اصولا ما باکلمات بازی نمی‌کنیم و به‌این‌عنوانها توجهی نداریم. درگرجستان، هرکس‌که استعدادفیلمسازی داشته باشد، فیلم‌می‌سازد واگر فیلم خوبی ساخت، میتواند هر اسمی‌که می‌خواهد، روی آن بگذارد.





رضا بهی

گفتگوی جمعی با :
«رضا بهی»
کارگردان فیلم
«خورشید کفتارها»

هیچ تعهدی نسبت به هیچ سیاستی ندارم

(ساعت ۱۰½ صبح چهارشنبه دوم آذر)

● **دلیل اشتراك هلند و تونس درساختن‌این‌فیلم ، چه بود ؟**

– درتونس، فیلمسازی‌ازهرنظر(سرمایه ، امکانات فنی و ...)کاربسیارمشکلی‌است. من درفرانسه ، تحصیل وزندگی‌می‌کنم وچون‌فیلمنامه من‌درهلندوفرانسه جایزه برده بود ، امکان ساختن آن درهلند ، مهیا بود .

درتونس، به‌آن‌سبب‌که بازارفیلم دردست‌تراستهای بین‌المللی سینمائی است ، محدودیتهائی ازنظرفیلمسازی وجود دارد . ازسوی دیگر، سینمای بومی تونس به‌دست دولت اداره می‌شودکه دولت هم سالی ۲ فیلم بلند وحدود چهل فیلم‌کوتاه می‌سازدکه جنبه‌ی تجارتی ندارند . تلویزیون هم سالی چند فیلم می‌سازد اما این محدودیتها باعث می‌شودکه فیلمسازان‌تحصیلکرده – که تعدادشان هم‌کم نیست – میدان نبینند ، اکنون اغلب آنها به صورت‌کارمند درآمده‌اند.

● **درك شما ازبیان سینمائی ، همان است‌که در فیلمتان می‌بینیم یا چون فکرمی‌کردید تماشاگران فیلم شما مردم عادی‌هستند، چنین لحن سطحی‌را برگزیدید؟**

– سینما برای من، به صورتی‌که برای روشنفکران – درمثل «آلن رب‌گریه» – مطرح است ، مدنظر من نیست . طبعاً مخاطب من ، آدمهای عادی هستند اما این استنباط دلیل آن نیست‌که روشنفکران هم ازفیلم من بهره‌ای نبرند. من فکر می‌کنم‌که اکثریت مخاطبان من جزو دسته‌ی اول هستند ، نباید با یك بیان پیچیده ومشکل باآنها مواجه شوم . آنچه راکه راحت‌تر است وآسانتر بیان مقصود می‌کند ، برای بیان تم موردنظر انتخاب می‌کنم وامیدوارم بتوانم همین راه را ادامه دهم به ویژه‌که من علم جامعه شناسی را می‌دانم واین درکار فیلمسازیم نیز اثر می‌گذارد .

● **درفیلمهای گذشته‌تان نیز همین خط را دنبال می‌کردید ؟**

– بله ، اما چون امکانات‌کمتری داشتم ، طبعاً ازاین هم ساده‌تر بوده است . تم فیلم قبلی‌ام ، یك تم توریستی بوده است . من قبلاً دوفیلم‌کوتاه ساخته‌ام و «خورشیدکفتارها» اولین فیلم بلند من است .

● **دراغلب فیلمهائی که‌آنهارا به سینمای«متعهد» نسبت می‌دهند ، سعی می‌شودکه پایان خوشی برای آن تدارك ببینند تا نشان‌دهندکه آدم متعهد فیلم ، درپایان پیروز می‌شود . اما درفیلم شما می‌بینیم‌که همه‌ی مردم به هرز می‌روند وجامعه ازدست می‌رود اما قهرمان فیلم که تنها آدم سالم درآن میان است نیز با شکست مواجه می‌شود . آیا واقعیت همین است ؟**

– من عضو هیچ حزب سیاسی نیستم ودرنتیجه هیچ تعهدی نسبت به هیچ سیاستی‌ندارم ولوآن‌که بشود مرا آدم متعهدی بحساب آورد ، هیچ‌گونه شعار ازپیش ساخته ندارم . هیچ اصراری ندارم‌که‌کسی درفیلم من ، راه حلی برای مشکل مطرح شده پیداکند بلکه قصدم برانگیختن‌گفتگو درباره‌ی آن مسئله ومشکل است شاید جرقه‌ای باشدکه بتواند آدمها را به فکر وادارکند . روش من نیست‌که بیایم سیاست خاص خودرا برفیلم اعمال‌کنم وفکر نمی‌کنم‌که این ، اصولاً کار من باشد .

● **گفتیدکه درتونس ، تعدادکمی فیلم ساخته می‌شود . چرا دولت شما به سینما – به‌عنوان‌یك‌وسیله‌ی مهم ارتباط جمعی – اهمیت نمی‌دهد؟**

– فیلمهائی‌که دولت می‌سازد ، با توجه به مخارج زیاد آنها ، به هیچوجه بازدهی‌ندارد زیرا بازار خارجی ندارد . چنین سرمایه‌گذاری ، ازعهده‌ی بخش‌خصوصی ساخته نیست، به ویژه‌که تعلق‌گرفتن ۴۸ درصد مالیات، هرگونه امکانی را ازبین می‌برد .

● **ما ازفیلمسازان آفریقائی‌که درخط کارهای شما فیلم می‌سازند ، درسالهای‌گذشته‌کسانی مثل «محمد لخدرحمینه» و «عثمان سمبن» را شناخته‌ایم . ازاین رده ، چه فیلمسازان دیگری را می‌توانید به ما معرفی کنید ؟**

– یوسف شاهین ، بوعنبری ، بنامار ، سهیل‌بن برکه ، باقر سمب . . . بجزکشور مصرکه به سبب‌داشتن بازارخوب سینمائی ، فیلمسازان زیادی داردکه فیلمهای تجارتی می‌سازند ، مشکل می‌توان درکشورهای دیگر آفریقائی ، فیلمسازی را یافت‌که متعهد نباشد ، زیرا چون رابطه‌ی آنها با تجارت قطع شده است ، انگیزه‌ای جزتعهد ، برای فیلمسازی ندارند . اینها چون هریك به‌نوعی سرخورده‌اند ، می‌خواهندکه فیلمهایشان‌خدمتی به مردم وسینمای وطنشان بکند .

● **درفیلم می‌بینیم‌که پیش‌ازآمدن‌آلمانها، مردم ماهیگیری می‌کنند اما پس‌از ورود آلمانها ، ماهیگیری را رها می‌کنند وبه خدمت آنها درمی‌آیند . آیا قصد شما نشان‌دادن این مسئله است‌که تونس امروز به سوی یك تمدن غربی پیش می‌رود وسنتهای بومی خودرا فراموش می‌کند ، یا این‌که این فیلم مرثیه‌ایست برای برباد رفتن سنتها ویا اصولاً این‌گرایش به غـرب را می‌پذیرید؟**

– مسئله‌ی اصلی‌فیلم ، توریسم نیست بلکه استعمار است‌که انحطاط جهان سوم را باعث شده است . پس‌از آن‌که استعمار به‌آن معنای اولیه‌اش تقریباً ازبین رفت، اکنون «توریسم» درحال تکمیل‌کار همان استعمار است. آنها می‌خواهند ریشه‌های مستعمره‌هایشان را قطع‌کنند وآنها را ازگذشته‌شان جدا کنند. ازطرفی من منکـر پیشرفت نیستم ودرآغازفیلم هم نشان می‌دهم‌که مردم ، ازامکانات رفاهی مثل بیمارستان ومدرسه بی‌بهره هستند اما آلمانهاکه می‌آیند ، بجای فراهم‌کردن این امکانات، هتل می‌سازندکه نه تنها مشکلی ازآنها حل نمی‌کند ، بلکه برمشکلاتشان می‌افزاید . این چیزیست‌که مردم نمی‌خواهند اما برآنها تحمیل می‌شود . من با توریسم مخالف نیستم اما وقتی توریسم مسئله‌ی اصلی می‌شود وهمه چیز فراموش می‌شود ، با آن مخالفت می‌کنم زیرا به حد خطرناکی می‌رسد.

● **نظرتان درمورد فیلمهای صرفاً سیاسی‌چیست؟**

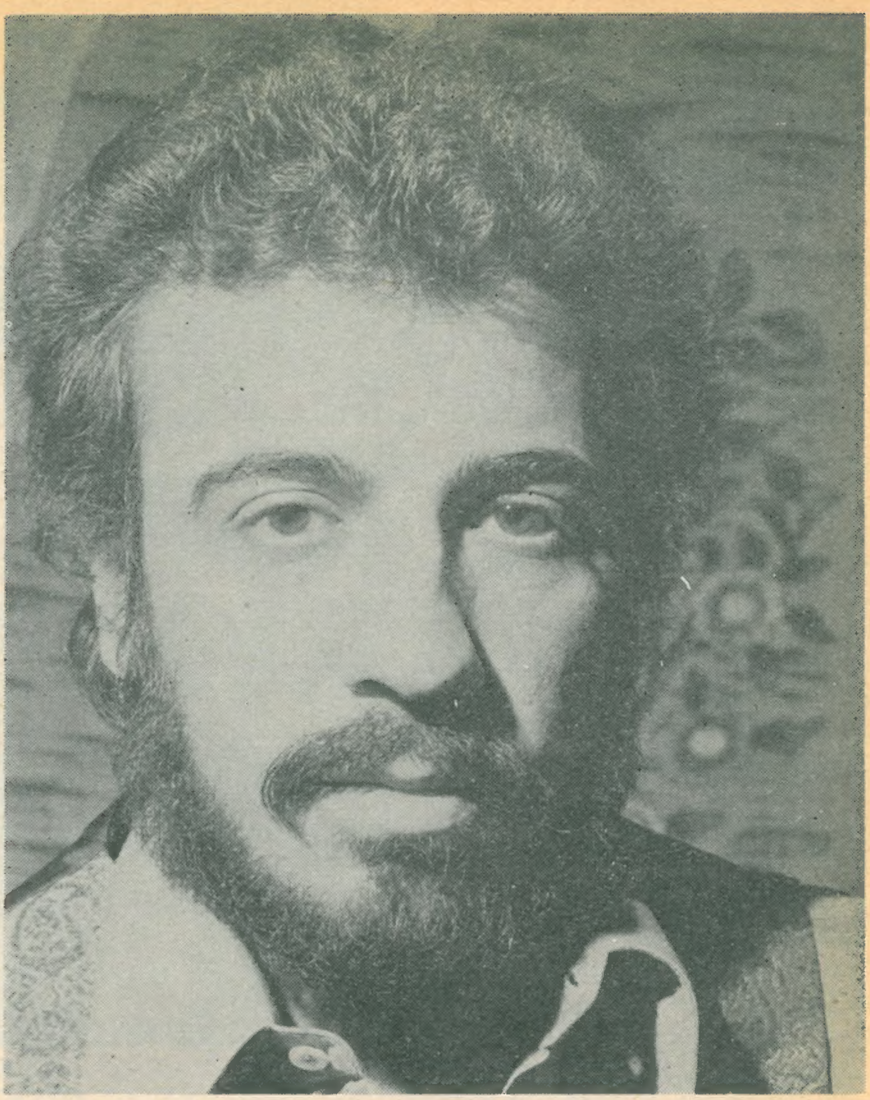
– فیلمهای سیاسی‌دراروپا ، اینك تماشاگران‌زیادی پیداکرده واین نوع سینما اکنون دارد به سوی تجارت پیش می‌رود. دراین‌که آیا باید فیلمهای سیاسی را به این سوکشاند ، من نظری‌نمی‌دهم اما فیلمهای خودم، چنین مشخصه‌ای‌ندارند وسعی‌می‌کنم بدون‌نگاه به‌بازار، تماشاگران بیشتری کسب‌کنم .

● **گفتید که سینما درتونس ، تماشاگر چندانی ندارد . پس این فیلمهائی‌که برای آگاه‌کردن مردم می‌سازید ، چه فایده‌ای دارد ؟**

– خود من دراین‌راه مبارزه می‌کنم . به‌کارگرفتن بازیگران سرشناس ولحن ساده برای فیلم ، درخدمت همین مبارزه است . وزیرفرهنگ تونس هم این فیلم را دیده وقرار است این فیلم درآنجا نمایش داده شود .

● **برخورد مردم کشورتان با این نوع فیلمهـا چگونه است ؟**

– خود منهم منتظرم تا عکس‌العمل مردم‌کشورم را درمقابل این فیلم ببینم اما به طورکلی این را می‌توانم بگویم‌که حوصله‌ی آنها ازفیلم تجارتی سررفته است وگمان می‌کنم این فیلم را بپسندند. این امیدواری من ازآن جهت است‌که چندی پیش فیلمی ازاین رده ، موفقیت زیادی درتونس بدست آورد .



علی حاتمی و بازگشت به کودکی در «سوته‌دلان» ...

میگویند علی حاتمی فیلمسازی است که دائم در اوهام افسانه‌ها و گذشته‌ای ناشناخته بسر می‌برد و هرنشانی از گذشته برای او جادوئی است وبی‌اراده در اسارت آن قرار میگیرد وعجیب اینکه خود او نیز تحت چنین نفوذی می پرسد چرا؟

. . . ونمیدانم چراگذشته ویادبودهایش مرا در اختیار خود میگیرند و افسونم می‌کنند و با دیدن آنها افکارم اوج میگیرند و سفری ناشناخته را آغاز می‌کنند.

اوهام افسانه‌هاو افسون گذشته‌ها را در نوشته و سینمای او به وضوح میتوان دید.

«حسن کچل» نخستین فیلم اوکه از یك قصه‌ی عامیانه گرفته شده‌است ولحنی‌نو وریتمیك دارد بطور کامل این دلبستگی را نشان میدهد.

سینمائی که حاتمی برای ارائه قصه‌ی حسن کچل اختیار می‌کند حتی در یك مقیاس‌جهانی نیزکاری است نو وبی‌سابقه...

. . . وقتی‌که کار نوشتن را شروع کردم، در جستجوی زبان خاصی بودم‌که ویژگی‌های زبان ما را داشته باشد در این جستجوپی‌بردم که ما برای بیان مقاصدمان در بیشتر اوقات صریح حرف نمی‌زنیم. در حرفهایمان کنایه‌وجود دارد یا از امثال وحکم استفاده می‌کنیم ویا حدیثی ازکتاب‌های مقدس ویا قرآن مجید می آوریم. این لحن حرف زدن بی‌شباهت به زبان قصه‌ها و افسانه‌ها نیست.

زبان قصه‌ها ـ حتی قصه‌های‌بین‌المللی ـ شباهت‌هائی بهم دارند . . .

چنین زبانی پیداست‌که ریشه داردومربوط میشود به خلق وخو وفرهنگ مردم... «حسن کچل» را با استفاده ازچنین زبانی ساخته‌ام ـ زبانی‌که فقط ازمحاوره‌های عامیانه مایه‌میگیرد. مسئله دیگری برای ساختن‌این‌فیلم داشتم، انتخاب موسیقی برای آن بود. دیدم موسیقی ماآنچنان قدرتمند و متحول نیست‌که بتوان از آن در سینما بهره‌گرفت ـ البته نمیخواهم ارزشهای موسیقی ملی‌خودمان را نفی‌کرده‌باشم ـ بنابراین بنظرم آمدکه برای فیلم لحنی ریتمیك بنویسم.

علی حاتمی در فیلم دوم خود «طوقی» از دنیای اوهام وافسانه‌ها خارج میشود وقصه‌ای جدی ازعشق مردی سرمیدهدکه باز یادگارهائی از گذشته دارد و میل به واقعیت می زند.

. . . طوقی یك قصه‌ی عاشقانه داشت. در سینمای ما داستان عاشقانه‌کم داشته‌ایم ـ در حالیکه روحیه ما برای پذیرفتن عشق خیلی آماده است.

برای من جالب بودکه در میان جاهل‌ها و در عوالم لوطی‌گری روی یك ماجـرای عشقی کارکنم. در «طوقی» مسایلی مطرح میشد که آنرا از «حسن کچل» جدا نمیساخت. در طوقی سعی کردم‌که از معماریهای سنتی‌درکاشان استفاده‌کنم و آنرا در قصه جای دهم.

معماری برای من میزانسن میسازد وبمن الهام میدهد.

من همیشه در جستجوی نوعی میزانسن خاص سینمائی هستم‌که بتواند با زندگی و معماریهای ماهم‌آهنگ باشد. من بهیچوجه‌دوست ندارم‌که از سینما بگیرم و دوباره به‌سینما پس بدهم. متأسفانه سینماگران ما بیشتر از سینمای تجربه شده‌غربی تقلیدمی‌کنند چون‌کارفیلمسازی را با فیلم دیدن یاد گرفته‌اند در حالیکه‌میتوان از زندگی، آدمها، قصه‌ها، معماریها الهام‌گرفت و به سینما داد.

حاتمی برای بنای سومین فیلم خود «بابا شمل» مجدداً به سینمای حسن‌کچل بازمیگردد، منتها این بار قصه‌ی‌اودیگر ازافسانه مایه‌نمیگیرد ولی فیلم لحنی ریتمیك دارد.

. . . درباباشمل ما دیگر باآدمهای قصه‌ها سروکارنداشتیم وبزرگترین مسئله‌ی ما کاراکتر «لوطی حیدر» بودکه به ماجرای فیلم رنگ عرفان می‌زد و اگر بخواهیم مسایلی از این‌دست را با زبانی ساده بازگوکنیم، مسلماً لکنت‌هائی پیش می‌آید.

«قلندر» چهارمین فیلم حاتمی از عشق ممنوعی می‌گفت‌که فاش شدن آن فاجعه‌ای ببار می‌آورد.

. . . قصه‌ی «قلندر» را خیلی‌دوست دارم و همیشه آرزو میکنم فرصتی پیش بیاید تاآنرا در شرایط بهتری بسازم.

قلندر نیز ازپاره‌ای‌اعتقادات وخلق‌وخوی اجتماعی مردم پا میگرفت. در گذشته معمولاً برادران‌درعروسی خواهرخودشرکت‌نمیکردند.





من در این فیلم سعی کردم که این موضوع را ریشه‌یابی کنم.

در قصه‌ی فیلم برادر بدون اینکه نسبت به خواهرش تمایل جنسی داشته باشد، دوست ندارد خواهرش شوهر کند حتی شوهر را هم مرد غریبه‌ای میدانست که میخواهد به‌تن‌خواهرش تعرض کند واین احساس از روی یك اعتقاد حاد ناموسی و علاقه مفرد به خواهر پامیگرفت.

«خواستگار» فیلم پنجم حاتمی یك کار نو بود که طنز تلخ وسیاهی داشت وتاکنون‌چنین تجربه‌ای در سینمای ما نشده بود.

. . . قصه فیلم «خواستگار» درباره یك معلم خط بود ـ که برای رسیدن به وصال معشوقش مایوس نمیشد. او عاشق یك دختر شده بود ولی همیشه دیگران در آخرین لحظه این دختر را از چنگ او در می‌آوردند ـ با اینحال او مایوس نمیشد و انگارکه باخود لجبازی داشت.

فکر می‌کنم لجبازی یك خصوصیت‌شرقی باشد آدمهای فیلم حالتی بین واقعیت وخیال داشتندکه بی شباهت به آدمهای افسانه‌ها نبودند و در عین‌حال میتوانستندکاریکاتوری از آدمهای زمان ما باشند.

هرفیلمی‌که ساخته‌ام زمینه‌ی‌تازه‌ای داشته، خواستگار، بخصوص از هرجهت با کارهای قبلیم فرق داشت ودراینجا باید واقعیتی را بیان کنمو آن اینکه من برای ساختن آن دست‌بیك کارتازه زده بودم، تمام این‌فیلم بطوربداهه‌سازی ساخته شده . . .

یعنی اینکه از قبل فیلمنامه دکوپاژ شده‌ای در دست نداشتم. البته میدانستم‌که فرضاً امروز باید روی‌کدام صحنه‌کارکنم. بعد من همانجا سر صحنه می‌نشستم و فیلمنامه مربوط بهمان‌صحنه را می نوشتم، کارها آماده میشد، همانجا تمرین میکردیم، میزانسن داده میشد و فیلمبرداری آغاز میگردید.

حاتمی در فیلم بعدی خود به تاریخ‌مراجعه میکند ـ تاریخ مبارزات مشروطیت و زندگی یکی از قهرمانان این نهضت را موردکنجکاوی قرار میدهد و افسانه «ستارخان» را به سینما می‌آورد. گروهی این‌کار او را نمی‌پسندند و مدعی میشوند‌که حاتمی در تاریخ معاصر ما دست برده است.

. . . کسانی‌که درامور تاریخی وفرهنگی تخصص دارند، متأسفانه‌در امورهنری‌بی‌اطلاعند. محققین ما نخواسته‌اند با مسایل هنری ارتباطی داشته باشند فرضاً اگر از آنها بپرسید بهترین فیلمی‌که دیده‌اید، چه بوده؟ ـ بطور قطع‌جواب درستی به شما نخواهند داد. روی همین عدم شناخت آنها انتظار داشتندکه‌کتاب تاریخ سطر به سطر به سینما آورده شود آنهم‌کتابهائی‌که میتوان نسبت به واقعیت آنها تردید داشت، چون هرکتابی باکتاب دیگر از نظر گزارش فرق میکند و هر مورخی از یك دیدگاه خاص به وقایع نگاه کرده...

در حالیکه من در «ستارخان» دنبال حقیقت بودم ، نه واقعیت ...

● ... وحال علی حاتمی آخرین‌کار خود را در سینما تحت عنوان «سوته‌دلان» بپایان برده است‌که ششمین جشنواره آنرا برای‌شرکت در بخش مسابقه خود پذیرفته است.

. . . این فیلم قصه‌ای‌کاملاً واقعی دارد ، اما با اینحال در آن مشخصات‌کار خودم را هم خواهید دید.

در گذشته ـ شاید بخاطر بی‌تجربگی ـ کمتر به اطرافم توجه داشتم چون فکرمیکردم نمی‌توانم در موقع نوشتن از پس آن برآیم. حال‌که سنی از من گذشته و تجربه‌ام در زندگی وکارهای هنری زیاد شده میتوانم برگردم وبه گذشته‌ام نگاه کنم ـ به سالهائی‌که خیلی هم دور نیستند ـ حدود ۲۵ سال قبل ـ زمانی‌که بچه بودم، هنوز هم آن آدمها و ماجراهایشان را بیاد دارم. در «سوته‌دلان» به دوران‌کودکیم بر میگردم و ماجراهائی‌راکه در اطرافم‌گذشته و من بارها شاهد آن بودم، بازگو می‌کنم. مثلاً پرسوناژ «مجید دیوانه» وبرادرش حبیب در اطراف ما به فاصله چند خانه زندگی‌میکردند که این آدمها در فیلم رل عمده‌ای دارند. در مورد نام فیلم باید بگویم‌که من همیشه سعی کرده‌ام عنوانی انتخاب‌کنم‌که نه خیلی پیش‌پا افتاده باشد و نه اینکه از روی فیلمهای فرنگی اقتباس شده باشد.

برای عنوان همیشه من اهمیت زیادی‌قایل هستم عنوان «سوته‌دلان» گویای قصه‌ی فیلم هم هست وجمعی را در برمی‌گیرد . مادر این فیلم حدود ده پرسوناژ داریم‌که به همه بیك نسبت اهمیت داده شده.

در این فیلم سعی‌کرده‌ام‌که از دوربین استفاده بیشتری بکنم وکارم را روی‌میزانسن خاص معماریهای ایرانی کاملتر ارائه نمایم. این فیلم نسبت به‌کارهای گذشته‌ام تنوع وحرکت بیشتری‌دارد . شاید تعجب‌کنید اگربگویم حدود ۱۱۵ سکانس در فیلم وجود دارد. اگر هر سکانس یك دقیقه طول بکشد زمان فیلم به‌۱۱۵ دقیقه هم خواهد رسید، با این محاسبه‌میتوانید تصورکنیدکه این‌فیلم تاچه‌حدمتنوع‌خواهدبود.

علی‌حاتمی درباره رابطه‌اش با علی عباسی تهیه‌کننده فیلم میگوید :

. . . ما کاملاً با هم به توافق رسیدیم ، آنوقت‌کلید دوربین را زدیم ـ با این قرارکه من به علی‌عباسی گفتم : سعی‌می‌کنم برایت یك فیلم خوب بسازم و تو به عنوان تهیه‌کننده‌شعور تجارتی من باش چون بهرحال مالك آن‌هستی و او هم پذیرفت .

★ تمام

گفتگوئی با «تئودور کوتولا» کارگردان فیلم :

مرگ شغل من است

Death is my Trade

«۲»



*** آیا میتوان گفت که باساختن این فیلم خواسته‌اید بر گذشته فایق آیید ؟**

ــ کلمه «فایق آمدن» همیشه مرا وحشت‌زده می‌کند . و اما دراین‌مورد بخصوص ــ چطور می‌توان‌برشرم کشتاردقیقاً و باظرافت‌برنامه‌ریزی شده میلیون‌ها انسان فایق‌آمد. نمی‌دانم این‌کلمه اولین‌بار چه‌وقت و توسط چه‌کسانی به‌کار برده شد. به‌عقیده من این‌کلمه نشانه‌کوششی است‌برای محوکردن گذشته و وقایع وحشتناکی که اتفاق افتاد تا زندگی برای آدم‌های امروزی راحت‌تر باشد . ولی این البته ممکن نیست . تاریخ را نمی‌توان از بین برد . فقط انسان‌ها می‌توانند خاطراتشان را واپس بزنند . و این واپس‌زدگی که هم جنبه فردی دارد و هم جنبه کلی‌و ملی، چیزی است‌که مطابق نظریه فروید برای زندگی آینده هر نوع ارگانیزمی خطرناك است . یکی از دلائل من برای ساختن این فیلم خنثی‌کردن این جریان واپس‌زدگی روانی است .





*** فکر نمی کنید که خاطره کسانی که در آشویتس به قتل رسیدند و احساس همدردی نسبت به‌کسانی‌که از این بازداشتگاه جان سالم بدر بردند، می‌بایست مانع از آن گردد‌که فیلمی درباره «رودولف‌هس» بسازید؟**

ــ طی جریان واپس‌زدگی‌که به آن‌اشاره کردم، گذشته انکار می‌شود و خاطره آن‌نابود می‌گردد وما با این عمل نابود ساختن خاطره‌مان جنایت دومی برعلیه قربانیان حادثه مرتکب می‌گردیم چراکه بدین ترتیب آنها را ازامتیاز همدردی ویادآوری محروم می‌سازیم. از طرفی ما با این عمل بخودمان هم ضرر می‌زنیم. به‌این دلیل‌که هیچ فرد و هیچ ملتی نمی‌تواند فقط در زمان‌حال‌وبرای آینده زندگی‌کند، وگذشته را بکلی نادیده بگیرد. تنها کسانی‌که به گذشته‌شان می اندیشند وبه نحوی مسائل را توجیه می‌کنند و با آن روبرو می‌شود، بخت آن را دارندکه از تاریخ درس بیاموزند و اشتباهات گذشته را تکرار نکنند.

*** اخیراً فیلم‌های زیادی درباره رژیم نازی چه در آلمان وچه‌در‌کشورهای دیگر ساخته میشود. ودرواقع می‌توان درباره‌فیلم‌های نازی به عنوان یك پدیده مدرن صحبت‌کرد. ساختن این فیلم توسط شما را نمی‌توان صرفاً یك تصادف دانست ...**

ــ من این فیلم را بهرصورت می‌ساختم. فیلمنامه‌اش را مدت‌ها بودکه آماده‌کرده بودم و در واقع در سال ۱۹۷۱ از وزارت امور داخله برای این فیلمنامه جایزه گرفتم. ولی اینکه چرا این فیلم تا حالا ساخته نشده مربوط‌به مشکلات معمول فیلمسازی در این‌کشورست که مهمترین‌آن تهیه سرمایه است. ★

* *

«تئودور کوتولا» در «سایلی سیای علیا» متولد گردید و در ۱۹٤٦ به‌آلمان آمد . اوپس از اتمام تحصیلات دانشگاهی در رشته‌های روزنامه‌نگاری ، زبانشناسی و فلسفه‌مطالعه کرد. و مدتی نقد فیلم نوشت و در بنیان‌گذاری مجله نقد فیلم Film Kritik دست داشت . از سال ۱۹٦۱ سرانجام به‌فیلمسازی روی‌آورد وتاکنون فیلم‌های زیررا ساخته است: «کامو والجزیره»، « تا پایان خوش » Bis Zum Happy End ، «موسیقی را ببینید» ، و «برای مثال برسون» Zum Beispiel Bresson

عکس و خبر



استلا دالاس
درسینماهای پارامونت وسینه‌موند

«استلادالاس» بجای فیلم «جنگ وصلح» نمایش داده میشود .

روز و ساعت نمایش «استلادالاس» از اینقرار است :

روز شنبه ۵ آذرماه ــ ساعت ۱۰ صبح درسینما **پارامونت** و روز یکشنبه ۶ آذرماه ــ ساعت ۲۲ درسینما **سینه‌موند** .

گفتگوهای جمعی

گفتگو با : **هیئت داوران ششمین جشنواره جهانی فیلم تهران** ــ ساعت ۹/۳۰ صبح جمعه چهارم آذرماه درتالار کنفرانس هتل اینترکنتینانتال.

*

گفتگو با: **محمدابراهیمیان** کارگردان فیلم «پارستان» ساعت ۱۱ صبح روزجمعه ٤ آذرماه .

*

گفتگو با : **علی حاتمی** کارگردان و**علی عباسی** تهیه‌کننده وگروه هنرمندان فیلم «**سوته دلان**» محصول‌ایران ــ ساعت ۱۱ صبح شنبه پنجم آذرماه درتالار کنفرانس هتل اینترکنتینانتال.

*

گفتگو با : «**خسرو هریتاش**» کارگردان فیلم «**به‌یاد**» ساعت ۱۱ صبح یکشنبه ششم آذرماه‌در تالار کنفرانس‌هتل اینترکنتینانتال .

میهمانان تازه وارد

شب گذشته ، چندتن دیگر از میهمانان جشنواره وارد تهران شدند :

ارلاند جوزفسون (بازیگر بیشتر آثار برگمان وایفاگر نقش «نیچه» درفیلم : آنسوی نیک وبد) **جنین سیول** (تهیه‌کننده اروپائی فیلم آخرین موج) **هانری دوموبلانس** (بازیگر فیلم شاید شیطان) و . . .

«نلی کاپلان» میرود . . .

*** به «نلی کاپلان» بیماری شدید مادرش را خبر دادند . ولی «کاپلان» علیرغم نگرانی شدیدش ، او همچنان در تهران درکنار داوران دیگر برای قضاوت باقی ماند وامشب باحتمال قوی تهران را ترک خواهد گفت و به‌این ترتیب درمراسم اختتامیه حضور نخواهد داشت .**

جشنواره «اورلئان»

* «**هژیر داریوش**» از زمانی که ازسمت دبیرکلی جشنواره جهانی تهران کناره گرفت برخلاف‌تصورخیلی‌هاهم‌چنان پرکار بوده است.. غیرازکارهای جاری جشنواره تهران ، درچند جشنواره فیلم نیز داوری‌کرده است .

درآبانماه گذشته زمانی که ریاست هیئت



داوران جشنواره فیلم «**تسالونیکی**» را به عهده داشت ، هوشنگ شفتی دبیر اجرائی ششمین جشنواره‌جهانی فیلم تهران با وی تماس گرفت‌و از او خواست عضویت هیئت داوری **جشنواره تهران** را قبول کند. و حالا او دعوت جشنواره جهانی فیلم «**اورلئان**» را برای شرکت در آن جشنواره که در اردیبهشت ماه برگزار خواهد شد ــ به عنوان عضو هیئت ژوری پذیرفته است.

ریاست جشنواره «**اورلئان**» را که یک رویداد مسابقه‌ای برای فیلم‌های تجربی‌ونخستین فیلم‌هاست ، «**ژان‌لسکور**» بعهده دارد که چندین سال پیش جنبش «**هنروتجربه**» را بنیان‌گذارد. «لسکور» در حال حاضر «دبیرکل کنفدراسیون بین‌المللی هنر و تجربه» در سینماست .



«چارلزشینر» درباشگاه سینمائی فارابی

* «چارلز شینر» تهیه‌کننده فیلم آمریکائی «**سندباد وچشم ببر**» ــ چهارشنبه صبح در باشگاه سینمائی فارابی (سینما تئاترکوچك) جلسه گفتگوئی درباره نیرنگ‌های سینمائی داشت . این جلسه را «دکتر آزرمی» اداره کرد و «شینر» پیش‌از نمایش فیلمش، عروسکهائی که درفیلم استفاده شد ، به‌حاضرین نشان داد .

PADRE PADRONE

با «برادران تاویانی» درباره «پدرسالار»

ترجمه‌ی : عبداله تربیت

✶ چه رابطه‌ای میان «پدرسالار» و «آلونسانفان» وجود دارد؟

● شاید بخاطر داشته باشید کـه فیلم «آلونسانفان» با نفی شکست توسط کاراکتر «آلونسانفان» حتی وقتی که با آن روبروست و نپذیرفتن وضع‌حاضر به‌پایان میرسد. برعکس، او آن‌را وارونه میکند و مدینه فاضله را، نه بعنوان هذیان، بلکه بعنوان یك برنامه‌ی محکم، بعنوان بیانیه‌ی تجدید شده‌ی نیاز برای تغییر عرضه میدارد. با چه وسیله، به کدام طریق ــ ما در آن زمان به خودمان گفتیم ــ این بـه عهده‌ی مردم، نیروهای سیاسی، و ماست کـه بکوشیم آن‌را در کاری که در انتظار ماست بیابیم. یك فیلم میتواند ثبت یك لحظه در این تحقیق باشد، سنگی باشد که در موزائیکی که تجمع در حال ساختن آن است جای بگیرد.

ما در این جهت حرکت کردیم‌و به‌داستان «گاونیو» رسیدیم که داستان تجربه‌ای واقعی از زندگی است، داستان کتاب، که حالا داستان آخرین فیلم ماست، همین فیلم. فیلم، در واقع، داستان برنامه‌ای را نقل میکند که عملی میشود: طبعاً، برنامه‌ای که محدود، مفید، و مخصوص است ولی به نتیجه‌ای میرسد. نه نتیجه‌ای که برای استفاده در آینده کنار گذاشته شود، بلکه چیزی که امروز، همین‌جا، با تمام تناقضاتش عملی گردد.

✶ این داستان چیست؟

● این داستان یك‌چوپان اهل «ساردنیا» است که تا سن بیست سالگی در تنهائی زیست و تا سن بیست سالگی بیسواد بود. او از دیگران جدا افتاده بود و با گله‌اش تـك و تنها در کوهستان‌ها بسر میبرد. او از خانواده‌اش، از مدارس و اجتماع شهرش برکنار بود.

پدر او، از روی نیاز، وسیله‌ی بیرحمانه‌ی این جدائی بود. ولی کودك سکوت، علیه‌پدرش که ارباب او نیز بود طغیان کرد. او تزدخودش مطالعه کرد، شخصاً در رشته‌ی آواشناسی مدرك گرفت و سپس کتابی درباره‌ی خود نوشت. این چوپان اکنون سی و شش سال دارد و «گاوینولدا» نامیده میشود.

بله، چیزی که پس از شنیدن این‌داستان بیش از هرچیز روی‌ما اثر گذاشت در این یك کلمه خلاصه میشود: آواشناسی. فتح کردن کلمه: کلمه، صدا بعنوان طغیان، اسلحه‌ای برای نابود کردن سکوت.

از سکوت تا برقراری ارتباط ــ ایـن میتواند عنوان فـرعی فیلم بـاشد: از سکوت بعنوان سکون و رکود تا ارتباط بعنوان حضور در میان دیگران برای یافتن هویت شخص خود و دگرگون کردن چیزها. این مایه‌ای است که همیشه در فیلم‌های ما حضور دارد.

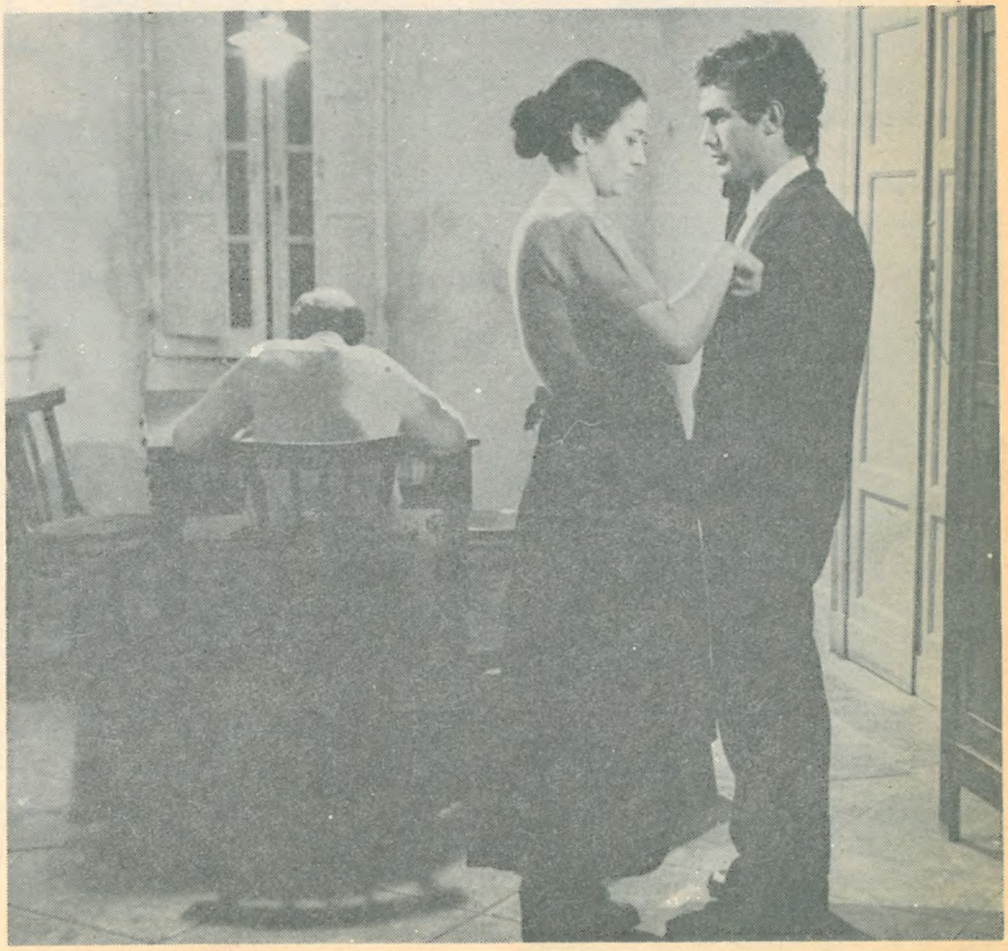
✶ پس این یك داستان فردی است که به‌یك وضع عمومی اشاره میکند؟

● درست است. و داستانی است که‌اساساً مارا به‌یاد وضعیت تمام فـرودستان میاندازد. بعضی از چوپانان اهل «ساردنیا» به ما گفتند که این «گاوینو» نبود بلکه آنها بودند که با زندگی خودشان این داستان را نوشتند...

چند ماه پیش افـکار عمومی در ایتالیا توسط یك‌خبرمنقلب شد: خبر درباره‌ی خودکشی چوپانی بود که از شدت تنهائی در پانزده‌سالگی خود را کشت. این هم داستانی از فرودستی، جدا افتادگی و سکوت است که این چوپان پانزده ساله با خودکشی آن‌را میشکند و طرد میکند. یك طغیان تراژیك و منفی... هـمان چیزی که «گاوینو» را تکان داد، ولی ایـن دفعه مثبت بود، گرچه به‌همان اندازه دراماتیك بود. «گاوینو» با هزاران تناقض وبدون یك تصمیم معین با داستان زندگی خود و گشودن راز انتقال آن به دیگران بعنوان لحظه‌ای از تغییر جمعی، بنحوی دراماتیك وضعیت تسلیم و فرودستی خود را درهم شکست. فیلمی که ما ساختیم میخواهد همچنین ارزش خود رابعنوان سند مستقیم دارا باشد، به‌این مفهوم...

✶ این رابطه‌ی شما با وقایع زنـدگی «گاوینولدا» بود... حالا بگوئید ارتباط شما با کتابی که «گاوینو» نوشت چگونه بود (و بنظر شما ارتباطات درست بین صفحات چاپ شده و پرده سینما کدامند)؟

● ما قبلا گفته‌ایم که اولین برخوردما با داستان «گاوینو» توسط خبری در روزنامه صورت گرفت. ما جائی خواندیم که این‌چوپان در رشته‌ی آواشناسی مدرك علمی دریافت کرده است. این خبر کوتاه بلافاصله فـرضیه‌ی فیلم جدید ما را به وجود آورد. همان‌طور که‌اغلب اتفاق میافتد، بعد از سال‌ها تحقیق بی‌ثمر یك مورد استثنائی با سرعتی حیرت‌انگیز پـاسخ سئوالات ما را متبلور کرد. بزودی این‌برنامه



شکل دقیق خود را یافت. سپس ما کتاب را خواندیم. باید اعتراف کنیم که کتاب ما را دگرگون کرد. این کتاب ــ که یکی ازبهترین کتاب‌هائی است که در سال‌های گذشته خوانده‌ایم ــ طبیعتاً کمال ادبی خاص خودش را داشت و ما خودمان را خارج از آن احساس میکردیم. و اگر خودمان را خارج از آن احساس نمیکردیم زندانی آن باقی میماندیم.

★ در مورد مسئله‌ی زبان؟

● زبان‌ها قابل تبدیل به یکدیگر نیستند. زبان ادبیات بازبان سینما تفاوت دارد. وزندگی بخشیدن به‌یك اثر به‌معنای برقراری رابطه با دیگران از خلال واقعیت قابل لمس یك زبان خاص است، باید همه‌چیز را از نو شروع کنید. باید اثری را که به زبان ادبی‌اش بیان شده است تجزیه کرده و پس از تبدیل آن به یك رشته عناصر ملموس، توسط یك زبان دیگرــ که در مورد ما زبان سینماست ــ دوباره ترکیبش کنید. و آنگاه ــ ما معتقدیم که زبان واقعیتی است که کل شخصیت کسی را که از آن‌استفاده میکند دربرمیگیرد ــ این به‌معنای ایجادرابطه میان تجربه‌ی شخصی ما بعنوان انسان وفیلمساز و تجربه‌ی «گاوینولدا» بعنوان یك انسان ویك کتاب‌نویس بود. یك فیلم باید این تلاقی واین برخورد را مشخص کند.

... و این یکی از دلایل ــ ما دوست داریم این را با بلندترین صدا بگوئیم ــ عشق ما به حرفه‌ی ماست، عشق ما به سینما. سینما وسیله‌ای است که امروزه به‌ما اجازه میدهد تا چیزهائی را که خارج از ماست تجربه کنیم، اجازه میدهد تا واقعیت را به دیگران بگوئیم، خودمان را عوض کنیم و دیگران را عوض کنیم. سینما میتواند سند و تفسیر، شرح و برنامه، نتیجه‌ی علمی و تخیل جسورانه باشد . ساختن این فیلم مفهوم ملموسی برای ماداشت: این به معنای ملاقات یك انسان و تجربه‌ی‌بسیار خاص و بسیار گویای او بود، به معنای دوماه زندگی در «ساردنیا»، در میان آغل‌ها و چراگاه‌ها، میان چهره‌ها، حرکات، صداها و آسمان این جزیره بود، آسمانی که این‌داستان زیر آن شکل گرفت و داستان‌هائی شبیه آن شکل میگیرند. همه‌ی این چیزها توسط‌دوربین ثبت شد، و ما امیدواریم که همه‌ی این چیزها همراه با فوریت سندبرداری مستقیم در فیلم نمایان شوند.

★ روابط شما با «گاوینولدا» پیش از ساختن این‌فیلم ودرخلال ساختن‌آن چگونه بود؟

● همان‌طور که اشاره کردیم، ملاقات ما با «گاوینو» چنین صورت گرفت: از یك طرف، شناخت دوجانبه‌ی جهات معین تحقیق، و از طرف دیگر، آگاهی دوجانبه‌ی بیشتر در مورد استقلال زبان‌های ما.

قبل از شروع فیلم، ما مدتی طولانی با «گاوینو» درباره‌ی تمام‌چیزها، درباره‌ی‌زندگی او و زندگی ما، درباره‌ی چیزی که دنبالش بودیم، چیزهائی که یافته بودیم و چیزهائی‌که پیدا نکرده بودیم صحبت کردیم. این‌چیزهائی بود که درباره‌ی آنها حرف زدیم و در مورد کتاب و فیلم صحبت زیادی نشد. و در فیلم بازتابی از گفتگوی ما وجود دارد که تصادفی نیست: در نقطه‌ای از فیلم، «گاوینو» بعنوان یك شاهد مستقیم ظاهر میشود. بعداً، ما فصل به‌فصل به‌او میگفتیم که فیلم‌ما چگونه داردشکل میگیرد، و چگونه برداشت آزادی از کتاب و زندگی اوست. و سپس لحظه‌ی فیلمبرداری فرا رسید و «گاوینو» ــ که آن زمان مشغول نوشتن دومین کتاب خود بود ــ به‌کار خودش پرداخت و ما هم به‌کار خودمان پرداختیم.در این‌جا میخواهم چیزی را نقل کنم. نخستین باری که با «گاوینو» در خانه‌اش در«سیلیگو» ملاقات کردیم، روی‌میز آشپزخانه یك رومیزی سفید پهن بود. کسی خواست آن را بردارد و «گاوینو» ممانعت کردو گفت: «صفحات کتاب بعدی من زیر آن است! آنها نباید آشکارشوند. وقتی که من کار میکنم مایلم در خودم‌باشم.»

این درست همان چیزی است که هنگام ساختن فیلم روی داد. «گاوینو» با احترام، درك و فروتنی رومیزی سفیدی روی روزهائی که ما کار میکردیم پهن کرد.

فیلموگرافی «پائولو» و «ویتوریو» «تاویانی»

پائولو (متولد ۱۹۳۱) و **«ویتوریو»** (متولد ۱۹۲۹) تاویانی در«سان میناتو»واقع در «توسکانی» بدنیا آمدند.

۱۹۵۹ ــ ۱۹۵٤

تعداد زیادی فیلم مستند با همکاری «والنتینو اورسینی»:

سان میناتو، ژوئیه ٤٤ــ کورتاتونه و مونتانارا ــ کارلو پیسکانه ــ نقاش‌ها درشهرــ موراویا ــ سنگ‌کاران ــ کارونارا ــ ولترا، یك شهر جنوبی ــ دیوانه‌ی یکشنبه.

«ایتالیا یك کشور فقیر نیست» (۱۹۶۰)

ساخته‌ی : یوریس ایونس

همکاری با کارگردان و نگارش سناریو با والنتینو اورسینی

(۱۹۶۲ ــ ۱۹۶۱)

مردی برای سوختن

کارگردانی و نگارش سناریو با همکاری والنتینو اورسینی

بازیگران: جیان ماریا ولونته ــ دیدی پرگو، اسپیروس فوکاس

(۱۹۶٤ ــ ۱۹۶۳)

یاغیان ازدواج

داستان و سناریو با همکاری «والنتینو اورسینی»، ال. باتیسترادا، از. نیکولائی

کارگردانی با همکاری والنتینو اورسینی

بازیگران: اوگو تونیاتسی، آنی‌ژیراردو، دیدی پرگو

(۱۹۶۷)

خرابکاران

بازیگران: جولیو بروگی، ماریا توچینوفسکی، لوچودالا

(۱۹۶۹ ــ ۱۹۶۸)

زیر علامت عقرب

داستان، سناریو و کارگردانی از پائولو و ویتوریو تاویانی

بازیگران: جیان ماریا ولونته، لوچابوزه، جولیو بروگی

(۱۹۷۱)

سنت مایکل یك خروس داشت

اقتباس آزاد از داستان کوتاه «الهی و انسانی» اثر لئوتولستوی

سناریو و کارگردانی ازپائولوو ویتوریو تاویانی

بازیگران: جولیو بروگی، دانیل دوبلینو

(۱۹۷٤ ــ ۱۹۷۳)

آلونسانفان

داستان، سناریو و کارگردانی از پائولو و ویتوریو تاویانی

بازیگران: مارچلوماسترویانی، لئاماساری، لورابتی

(۱۹۷۷ ــ ۱۹۷۶)

پدرسالار

اقتباس از: «پدرسالار» اثر گاوینولدا

سناریو: برادران تاویانی

کارگردان: پائولو و ویتوریو تاویانی

بازیگران: اومرو آنتونوتی، ساوریو مارکونی، مارچلا میکلانجلی

★ تمام

حرفهائی با :

سیدنی پولاك

کارگردان فیلم

«بابی دیرفیلد»



«سیدنی پولاك» در حال حاضر یکی از چهاریاپنج‌فیلمساز معتبر سینمای آمریکاست . وی تاکنون نه فیلم در زمینه‌های مختلف با تمهای متفاوت ساخته‌که هرکدام‌نقطه عطفی در تاریخ ده ساله اخیر سینمای آمریکا به‌حساب می‌آید . این ملك متروك شده ، آنها به اسبهاشلیك می‌کنند ، جرمیا جانسون، «سه‌روزکندر»واخیراً «بابی‌دیرفیلد» از مشخص‌ترین آثار وی هستند .

● کارتان‌را درتئاترشروع کردیدوبعدبه‌تلویزیون آمدید ...

✻ درتئاترمن‌کارگردان‌نبودم ، فقط بازی‌میکردم. درتلویزیون بودکه شوق‌کارگردانی درمن بروزکرد . درآن موقع تمام برنامه‌های تلویزیون بصورت‌فیلم تهیه میشد. این برای من زمینه تجربی مناسبی بود . درتئاتر فقط تکنیك بازیگری را می‌شناختم درحالیکه تلویزیون به من فرصت‌داد تا الفبای استفاده ازدوربین وتکنیك فیلم را یاد بگیرم . کارکردن درتلویزیون برای‌من مثل این‌بودکه بمدت پنج سال دوباره بمدرسه برگشته باشم .

● دراین مورد شما تنها نیستید . بسیاری از سینماگران بزرگ هم ازتلویزیون آمده‌اند.

✻ حالا دیگر دقیقاً اینطور نیست . حالا فارغ‌‌التحصیلان دانشکده‌ها هستند که تکنیك سینما را آموخته‌اند. نخستین نسل تازه واردها «فرانسیس فورد کاپولا» ، «والتر هیل» ، «مارتین اسکورسیس» و خیلی‌های دیگرهستند. حالا چه پیش خواهد آمد؟

جانشینان آنها بچه نتیجه‌ای خواهند رسید ، شاید کار آنها مدرسه‌ای باشد ؛ ولی برای قضاوت باید صبر کرد .

● درباره تعلیم «آکتورزاستودیو» چه عقیده‌ای دارید ؟

✻ من در«آکتوراستودیو» تدریس می کنم ورئیس شعبه‌کالیفرنیای آن هستم .

«لی استراسبرگ» رئیس‌کل است . «آرتورپن» رئیس قسمت شرق آمریکا درنیویورك است . فکرمیکنم مدرسه عیبی نداشته باشد ، ضعف ازشاگردانی است‌که درآنجا درس می‌خوانند. بازیگران جوانی‌که رفتاری متعصبانه دارند وبعلت توجهی‌که به جنبه‌های‌فنی‌دارند، هدف اصلی‌را ازدست می‌دهند. ازتکنیك‌کار «آکتورز-استودیو» خیلی صحبت شده‌است . بسیاری‌ازکارگردانها ازکارکردن با بازیگرانی‌که بیش ازحد سعی درنقش بازی‌کردن دارند ، دچار مشکل می‌شوند. درهرحال در «آکتورز استودیو» خیلی چیزهای اصلی ومفیدتر می‌شود یادگرفت تا مثلاً طرز دردست‌گرفتن چاقو یا نوشیدن فنجان چای .

● میان کارگردانهای امروزی وکارگردانهای قدیمی تفاوت زیادی وجود دارد ؟

✻ فکر نمی‌کنم . یك سینماگر، یك سینماگراست. گاهی میان یك‌کارگردان ویك‌کارگردان‌دیگرتفاوتهائی وجوددارد . بعضی‌ها به تکنیك بیشتر ازبازیگری‌اهمیت می‌دهند . ولی فرضاً آدمی مثل « کاپولا » مثل قدیمی‌ها کار می‌کند . مثل «مروین له روی» یا «بیلی وایلدر» . با این تفاوت‌که «کاپولا» برای بازی شخصی بازیگر اهمیت بیشتری قایل است . ازنقطه نظرتکنیك تفاوت‌های اندکی وجود دارد . تنها چیزی‌که بنظر می‌آید اینست‌که سینمای‌امروزبشدت تحت‌تأثیرتلویزیون است بهمین‌جهت نمای درشت خیلی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد . دراین‌مورد است‌که تأثیرتلویزیون‌بشدت احساس می‌شود . امروزه تماشاگران به‌چشمان بازیگران نگاه می‌کنند. درحالیکه اگر یك فیلم قدیمی را ببینیم فوراً متوجه می‌شویم قصد این بوده است‌که نگاههمان معطوف دکورها شود .

● فکر نمی‌کنید تلویزیون با تشویق تماشاگران بماندن درخانه ، ضرر بزرگی به سینما زده است ؟

✻ بله ، ولی این دوره‌گذشته است . تلویزیون حالا جای‌فیلمهای "B" (محصولاتی‌که امروزدرسینما ازبین رفته است) راگرفته است . درسینما حالا فقط یا موفقیت بزرگ یا شکست وجود دارد . آنچه دروسط وجود دارد فیلمهای تلویزیونی است . فیلمهای بزرگ الان فروشهای فوق‌العاده دارند .

● وقتی شما وارد «هالیوود» شدید ، هنوز ستارگان محبوب بزرگ وجود داشتند. حالا همه چیز عوض شده‌است . هنوز چند ستاره مرد مثل «رابرت ردفورد»، «پل نیومن»، «داستین هافمن» وجوددارند. ولی‌درمیان زنها فقط باربارا استرایسنداست‌که می‌تواند به تنهائی بار یك فیلم را بدوش بکشد. تازه اگر فیلم خوبی باشد .

✻ کاملاً درست است . صحبت ازآزادی زنان‌است ولی عملاً ستاره زن نداریم ! درسالهای ۵۰ - ۱۹۴۰ که هنوز ازاین‌آزادی خبری‌نبود ، بت دیویس ، جون-کرافورد ، اینگرید برگمن وخیلی‌های دیگررا داشتیم . تناقضی درعین حال عجیب وخنده‌دارکه حقیقتی آشکار است . دیگرنقشهای بزرگ برای بازیگران زن وجود ندارد ودیگر بازیگری هم برای ایفاء این نقشها نیست .

چرا اهمیت زن درسینما ازبین‌رفته‌است درحالیکه دنیا بیش‌ازپیش به اهمیت نقشی‌که زن درجامعه بازی می‌کند ، واقف شده است . واقعاً غیرقابل درك است . شاید باین دلیل‌که سناریستها دیگر برای زنها سناریو نمی‌نویسند؟ اگر اینطور است باین‌جهت‌است‌که می‌دانند دیگر تماشاگری‌نیست تا ازپرسوناژ زن درسناریوخوشش بیاید ؟

● فکر نمی‌کنید ریشه‌های بحران هالیوود در فقدان هنرپیشه‌های واقعی وهم‌چنین‌فقدان سناریستهای خوب باشد ؟

✻ بنظرمن تلویزیون به سهم خود مسئول‌این‌وضع



«آل پاچینو» درنمائی از آخرین فیلم «پولاك» بابی‌دیرفیلد



«سیدنی پولاك» (نفروسط) به هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم «بابی‌دیرفیلد»

بوده است . ولی درطول سالهای ۶۰ هالیوود خودش را بشدت تحت تأثیر سینمای اروپا قرارداد . بسیاری ازکارگردانهای آمریکائی سعی‌کردند فیلمهائی بسبك فیلمهای اروپائی بسازند . واین امر سرانجام تماشاگران را خسته‌کرد. حالا ما بشکلی‌دوباره به سینمای‌هالیوودی گذشته برگشته‌ایم . (پدرخوانده یك و دو) موفقیت بزرگ فیلمهای(جیمز کاگنی) را تجدیدکرده‌است البته دیدها تغییرکرده است . این فیلمها به زمان تعلق دارند با روحیه‌ای بالغ‌تر . مسلماً «فرودگاه» ، «آواره‌ها» و دو «پدرخوانده» وتمام فیلمهای بزرگ سالهای اخیر ازنظر مضمون اصالت فوق‌العاده‌ای ندارند ، با اینحال تکرار می‌کنم این فیلمها دردیدگاه مدرن زمان ما قرار داده شده‌اند وتماشاگران ازاین بابت احساس رضایت می‌کنند . تماشاگر دوست دارد داستان جالبی برایش تعریف‌کنند. مدتی هالیوود این‌موضوع را بکلی‌فراموش کرده بود . تم را جانشین حادثه‌کرده بودند تا وقتی‌که دیگرنتوانستند ادامه دهند.

● **بعد ازفیلمهای «حادثه‌ای» مثل «آواره‌ها» و «برج جهنمی» ، بنظرشما هالیوود درسال‌های آینده بچه چیز تمایل نشان خواهد داد ؟**

﹡ من فقط می‌توانم حدس بزنم . فکر می‌کنم مرحله بعدی فیلمهای «پورنو» باشد. بنظر می‌آیدکه کارگردانهای بزرگ وهنرپیشگان معروف فیلمهای‌بیش ازپیش«پورنو» خواهند ساخت. استودیوها سعی‌خواهند کرد ، «فدریکو فلینی» و «اینگمار برگمن» را وادار بساختن این نوع فیلم‌کنند چون این فیلمها پول زیادی درمی‌آورند . همانطورکه فیلمهای «آخرین تانگو در پاریس» و «شامپو» که نوع محدودتری از «پورنو» هستند ، فروش فوق‌العاده‌ای بدست آورده‌انـد. حالا استودیوها سعی دارندکارگردانها وهنرپیشگان سرشناس را برای ساختن فیلمهای «پورنو»ی سطح بالا تحت قرارداد درآورند.

● **تابحال ازاین نوع فیلمها ساخته‌اید؟**

﹡ نه واقعاً ...

● **تصور می‌کنید بحرانی‌کـه گریبانگیر صنعت فیلمسازی شده بود ، باتمام رسیده است ؟**

﹡ این بحران را پشت سرخواهیم‌گذارد ، بدلیل وجود فیلمهائی‌که فروش فوق‌العاده دارند.

● **درگذشته زنها تماشاگران دائمی فیلمها بودند وبازیگرانی چون «کاری‌گرانت» ، «تایرون پاور» ، «کلارك‌گیبل» و «ارول‌فلین» وجود داشتند . امروزه «رابرت ردفورد» و «پل‌نیومن» وجود دارند وهم‌چنین «آنتونی‌کوئین»، «لی‌ماروین»وغیره. بیشترهنرپیشگان مهم امروز فاقد زیبائیهای مردانه هستند وهمه چیز عمیقاً دراین زمینه تغییر یافته است .**

﹡ درسالهای سی ، چهل وپنجاه مردم برای تنوع به سینما میرفتند (آنچه روی پرده می‌دیدند ، کاملاً با زندگی روزمره آنها تفاوت‌داشت)، برای‌دیدن‌چیزهائی که هرگز درزندگیشان نمی‌دیدند بعد مردم برای دیدن بازتاب زندگی واقعی خود به‌سینما می‌رفتند. وحالا همه چیزدوباره عوض‌شده وما به‌سینمائی‌نزدیك می‌شویم که فرصت‌گریز از زندگی می‌دهد. مثل «آواره‌ها» ، «جن‌گیر» و «برج جهنمی» فیلمهائی‌که دیگر درفضای رمانتیك سیر نمی‌کنند.

● **می‌توان‌گفت‌که فیلمهای رمانتیك بکلی ازبین رفته‌اند ؟**

﹡ نه ، برعکس فیلمهای داستانی‌ازاین‌نوع همیشه وجود خواهند داشت . با اینکه فعلاً ازاین نوع فیلمها نمی‌سازند ولی اگر چنین فیلمهائی بسازیم ، با موفقیت روبرو خواهند شد .

فیلمهای امروز

سینما دیاموند (مسابقه)

ساعت : ۱۶

استرالیا :

آخرین موج «پیترویر»

ساعت : ۱۹

لهستان :

نگاهی به‌گذشته (آندرژ مارشال)

ایران :

سوته‌دلان (علی حاتمی)

سینما دیاموند

(جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۳

ایالات متحده آمریکا :

بابی‌دیرفیلد (سیدنی پولاك)

ساعت : ۲۲

ایتالیا :

پدرسالار (پائولو و ویتوریو تاویانی)

سینما دیاموند

(سینما چشم وگوش دارد)

ساعت : ۱۰

ژاپن :

جدیدترین سلاح‌های دنیا (ریوسوکه‌کوید)

سینما پارامونت

(تکرارمسابقه)

ساعت : ۱۳ و ۱۹

ایران :

بارستان (محمد ابراهیمیان)

جمهوری فدرال آلمان :

مرگ شغل من است (تئودورکوتولا)

ساعت : ۱۶ و ۲۲

جمهوری فدرال آلمان :

لبخند (پاول پروچازکا)

لهستان :

استتار (کریستف زانوسی)

سینما پارامونت

(بزرگداشت کینگ ویدور)

ساعت : ۱۰

مرد بی‌ستاره (۱۹۵۵)

سینما رادیوسیتی

(تکرار جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۰ و ۲۲

ژاپن :

زندگی چیکوزان (کانه‌توشیندو)

ساعت : ۱۳ و ۱۹

فرانسه :

شاید شیطان (فرانسه)

سینما رادیوسیتی

(تکرار سینما چشم وگوش دارد)

ساعت : ۱۶

ایالات متحده آمریکا :

رایش‌کالیفرنیا (والتر اف . پارکز)

لبنان :

لبنان چرا؟ (ژرژ شامشوم)

سینما سینه‌موند

(یادی از فیلم‌های موزیکال آمریکائی)

ساعت : ۱۰

چریتی شیرین (باب‌فاس - ۱۹۶۹)

ساعت : ۱۶

سلام دالی (جین‌کلی - ۱۹۶۹)

سینما سینه‌موند

(سینمای ایران وجشنواره‌های جهانی)

ساعت : ۱۳ و ۱۹

اونشب‌که بارون اومد (کامران شیردل)

غریبه و مه (بهرام بیضائی)

سینما سینه‌موند

(بزرگداشت کینگ ویدور)

ساعت : ۲۲

روبی‌جنتری (۱۹۵۲)

نظرها

لبنان چرا ؟

نوشتهٔ : لارنس گرین

نقلی ازوسعت ظلم وجنایتی که انسانها نسبت به همنوعان خود روا می‌دارند

فلاکت و بیهودگی جنگ خانگی که‌در آن ملتی به دو دستهٔ متخاصم تقسیم می‌شود و خانواده‌ها با یکدیگر به جنگ می‌پردازند و کشتار و خونریزی رسم رایج روز می‌شود، در فیلم بیطرفانهٔ ژرژ شمشوم «لبنان چرا ؟» بنحوی مؤثر نشان داده میشود. این فیلم از طریق فیلم‌های خبری و مصاحبه با افراد مختلف تحولات جنگ را از شروع آن در آوریل ۱۹۷۵، زمانی که بقول گفتار فیلم کسی حتی خوابش را هم نمی‌دید که این جنگ این‌چنین ابعاد گسترده و همه‌گیری پیدا کند، دنبال می‌کند. کارگردان شمشوم، ۳۵ ساعت مصاحبهٔ زنده وبخش‌هایی راکه نشان‌دهندهٔ نحوهٔ زندگی مردم درطول جنگ ونیز صحنه‌های نبرد است بطور فشرده در یك فیلم مؤثر نود دقیقه‌ای گرد هم آورده است و نشان میدهد که چگونه تراژدی لبنان در دنیای عرب شکاف‌و دودستگی ایجاد کرد.ویرانه‌های خانه‌ها، کلیساهای‌آسیب دیده وبی‌حرمت شده وخیابان‌های پر از زباله و تلهای خاك باقیماندهٔ جامعه‌ای است که‌زمانی مغازه‌ها و فروشگاههای شیك و کلوبهای‌شبانه و ویلاهای لوکس آن مشهور بود. نمایی وحشتناك از جسد مردی که روی صندوق عقب یك اتومبیل با ریسمان بسته شده نشاندهندهٔ تنها یکی از عواقب جنگی است که در آن‌ملتی با موشك بمباران شد، با آتش سوخت و بزور از خانه‌های خود بیرون رانده شد. نظرگاههای هردوطرف دراین نبرد بیرحمانه بنحوی ماهرانه متعادل عرضه شده‌است ، اما نفوذ ونیروی واقعی فیلم از اظهارنظرها و گفته‌های مردم عادی ناشی می‌شود. زنی می گوید: «جنگ ویتنام ، در مقایسه با جنگ‌ها، بی‌اهمیت بود» و نماهایی که از اجساد بیشمار کشته شدگان غیرنظامی می‌بینیم این حرف را ثابت میکند.

فیلم سیمای باطنی کشور را نشان میدهد؛ در زیر لبخند مردمی که برای جنگ آموزش دیده‌اند و تنها اکنون بفکر آن افتاده‌اند که تاروپود ازهم گسیختهٔ زندگی تباه شدهٔ خودرا دوباره پیدا کنند، رنجدیدگی و مصیبت‌بخوبی دیده میشود. از جمله صحنه‌هایی که بخصوص درخاطر میماند صحنه‌هایی است که در آن کودکان را می‌بینیم که دارند تیراندازی یاد می‌گیرند و مردان و زنان جوان که طرزبکار بردن مسلسل و بازوکا به‌آنها آموخته میشود.

گرچه برخی از بخش‌ها و نماهای فیلم تکراری بنظر می‌رسد، اما برغم همهٔ فیلم‌های مستند وخبری که دربارهٔ جنگ لبنان در



تلویزیون‌ها دیده‌ایم، **لبنان چرا؟** موفق میشود که بصیرت نافذتر و ژرفتری از اندوه و رنج افراد عادی و غیرنظامی‌که بدون هیچ‌تقصیری، ناگهان خود را درگیر جنگ‌و هدف‌تیراندازان و موشك‌ها می‌یابند و تاوانش را هم با جان خود میدهند، بدست دهد.

این فیلمی است کوبنده که وسعت ظلم و جنایتی را که انسانها نسبت به همنوعان خود روا میدارند بشدت برملا میسازد.

نقل از : نشریه جهان عرب

کلاغ،

تکامل یا آغاز ؟

بافرهنگی قابل‌دید وتجربه‌ای شکل گرفته، «بیضائی» خود را درسومین‌کاربلند سینمائی‌اش می‌آزماید .

سبك‌او، با وجود رسائی‌بیان وقوام‌گرفتن نسبی اینك همچنان روشی آزمایشی است ، بااین تفاوت که بمقدار قابل ملاحظه‌ای از پراکندگی راهها و تأثیرپذیری فنون «غریبه ومه» آزاد شده است .

«کلاغ» بمفهوم خالص یك‌فیلم که بدست آدمی دانا ساخته می‌شود کاری است با ارزش و یکی از موارد استثنائی در سینمای ما که می‌شود روی‌آن بحث وحساب‌کرد .

بحث‌هائی مثل اینکه چرا آدمهای بیضائی همواره «غریبه» هستند.؟

غریبه باخود و با جامعه .

چرا این آدم‌ها نمی‌توانند در استثنائی بودنشان «مثالی» باشند. ؟ حتی مثال یك امر استثنائی .

درمیان‌آنها ، کاراکترهائی مثل«اصالت» که نمونه‌ای از تیپ ساده وسهل و بی‌عمق آدم امروزی است هم ، شباهتی با دیگر نمونه‌ها در جامعه وجود ندارد .

چرا مفاهیم پیچیده ذهنی فیلمساز ، قابل تعمیم به شمولی‌گسترده‌تر نیست ، وتنها امتیاز «غریبه ومه» که طرح مبحثی کلی و فلسفی «ابرمرد» ونقطه سقوطهایش بود اینك جا بیك اندوه کهنه می‌سپارد و تا حدی حدیثی زنانه وبدبینانه می‌شود .

چرا ، صحنه‌های اضافی، صحنه‌هائی که در آن توضیح پیش می‌آید و این توضیح با استعاره‌های توضیح نیافته مقدمه کار بهیچوجه متعادل و متناسب نیست ، لطمه به لحن محکم فیلم میزند و بالاخره چرا «بیضائی» در هیچ فیلمی نمی‌تواند با بیننده‌اش «رفیق» باشد.

من همواره اورا موجودی احساس کرده‌ام که با ما فاصله دارد . من «بیضائی» را درتمام آثارش ، کارگردانی می‌یابم که خودرا ازمردم ، مردم عادی ومعمولی برتر می‌پندارد ، وگرچه این واقعیتی است‌که شعور او را از مردم عادی بالاتر به‌پنداریم ، اما همه ارزش اثر هنری یك شعور والا درآنستکه حرفی، حدیثی ومهم‌تر از همه «رابطه»‌ای با تمام مردم در تمام دوره‌ها داشته باشد .



ازاین مثال‌ها‌گذشته ، بیضائی درآزمایشی است‌که فرمهای نمایشی‌را درسینما شکل ببخشد، لحن گفتارهای فیلم ، تآتری است و بسیاری از نماها ، شکل صحنه‌ای دارد اما کارگردان در این حدود می‌تواند ، حتی از بازیگران معمولی ، کار شایسته‌ای بیرون بکشد ، نمونه

اعلایش کار خانم معصومی است که به‌نسبت دوفیلم گذشته و با حسن نظری که کارگردان به شخصیت ایشان دارد و این در وفور تصاویر درشت قابل‌دید است ، کاری خوب عرضه کند.

اما کل اثر ، بمفهوم فیلمی که سرشار است از چشم‌نوازترین تصاویر با فیلمبرداری خوب و نورپردازی‌های خوب ، یك نمونه است وحد اعلایش بازسازی صحنه‌های گذشته در فضائی قصه‌وار و تخیلی است که بی‌گمان اولین نمونه واقعی یك فیلم ایرانی دراین بحث خواهد بود.

میهن بهرامی

پدرسالار

نمونه صداقت وازخودگذشتگی درهنرسینما

«پدر سالار» نمونه روشنی از صداقت و از خودگذشتگی در هنر فیلمسازی است. این فیلم که تقریباً بطورکامل‌در جنگل‌های‌دورافتاده سادینیا (باستثنای چندصحنه‌درپیسا) فیلمبرداری شد و با بودجه مختصر برای تلویزیون ایتالیا تهیه گردید، کاوشی است در ابعاد گسترده در خصوص تحریف شخصیت جوان‌های ساردینیا تحت تأثیر شرایط اقتصادی محلی وسنت قدیمی فداکردن‌کودکی و جوانی در حرفه چوپانی.

این فیلم‌به‌صورت‌اقتباسی‌آزاد اززندگی‌نامه گاوینولدا تصویری از یك‌جامعه‌که تنهاانگیزه آن تلاش مداوم برای حفظ احشام و مراتع است، ارائه میدهد و برادران تاویانی با متمرکز ساختن حوادث فیلم حول زندگی پسرکی‌که‌از هفت سالگی با تنهائی و مشقت زندگی چوپانی آشنا می‌گردد و سرانجام در بیست سالگی علیه پدر سالار قد بر می‌افرازد، موفق به آفریدن یك اثر حماسی در ابعاد ظریف می‌گردند.

صحنه‌های اولیه‌ی وحشت پسرك درچنگال طبیعت، نخستین نشانه‌های بلوغ، شکنجه پایان ناپذیر تنهائی و رابطه پسرك‌باپدر سالار سختگیر تاکنون به ندرت با چنین قدرت وباتوجه‌به‌مسائل اساسی موردکاوش قرار گرفته است.

وقتی فابریتسیوفورته (در نقش پسرك) جای خود را به ساوریوماریونی (در نقش مرد جوان) می‌دهد، فیلم تا حدی حالت نامشخصی پیدا میکند، البته بی‌آنکه ابعاد ویژه‌اش را از دست بدهد واز جمله نخستین برخورد باغریبه‌ها وعصیان جوانان دهکده که دسته‌جمعی راهی آلمان شده‌اند، از درخشش خاصی برخوردار است. این نخستین عصیان مرد جوان به تحقیر او می انجامد، چراکه پدر از امضای ورقه مهاجرت خودداری کرده است.

در آخرین بخش فیلم تصمیم مرد جوان به ادامه تحصیل تاپایان دبیرستان وبرخوردنهائی بین پدر سالار و پسر عصیانگر از نظر منطق داستانگوئی معقولانه‌تر به نظر می آیدگواینکه این قسمت فاقدکشش دراماتیك ناشی ازبرخورد خواسته‌های فرد با سنت‌های حاکم بر زندگی افراد ونیز کیفیت تغزلی و پررمزوراز قسمتهای اول است.

بجز سه چهار سایه بر نسخه‌ای از فیلم‌که اینجا به نمایش درآمد، این حماسه کوچك‌درباره بزرگ شدن پسرکی خموش وبه صورتی مردی ادیب درآمدن با بازی‌ها وکارهای فنی‌بی‌نقص، تصویر تکان دهنده‌ای از یك جریان خودآفرینی است.

«اومروآنتونوتی» در نقش پدر سالار خصوصیات قدرتمندی بروز می‌دهد وفابریتسیو فورته جلوی دوربین تسلط و آرامش غریبی دارد. ساوریوماریونی بازی تاحدی عصبی و غلو شده‌ای دارد هر چندکه بهرحال رنج‌ودردی که تحمل میکند و هدف‌هائی‌که برای آنها می‌جنگد صادقانه و معقول می‌نماید. مارچلا۔ میکلانجی در نقش مادر غرور ونجابت یك زن ساردینیائی را باقدرت تجسم می‌بخشد ونقش‌های کوچکتر را بازیگران محلی و بازیگران غیر حرفه‌ای بسیار خوب پرکرده‌اند.

ورایتی

خاطرات یك عاشق

*** قرار بود این فیلم را من فیلمبرداری کنم . نتوانستم ومجبور شدم تلگرافی ازسهراب معذرت بخواهم . سناریو مرا شدیداً گرفت وبعد از دوبار همکاری با سهراب خیال میکردم دقیقاً میتوانم مجسم کنم که چه فیلمی خواهد شد و حالا که فیلم را دیده‌ام مجدداً از قدرت کارگردانی سهراب شوکه شده‌ام . آنهائی که ازکندی فیلمهای او حرف میزنند یا از حرکات کند قصاب این‌فیلم خنده میکنند همانهائی‌هستند که از تماشای صحنه سلمانی رفتن مرد مو بر اندامشان راست میشود . آلمانها یك ترکیب لغوی دارند که ما نظیرش را در زبان خودمان نداریم . میگویند افکت تاشرای . تقریباً شعبده بازی باافه معنی میدهد . آیا این صحنهٔ سلمانی یا پاشیده شدن رنگ سفید بروی روزنامه که هردو قتل و جنایت را به سیاه‌ترین وفجیع‌ترین وضع ممکنه تداعی میکند کافی نیست که به تماشاگران مدعی کندی فیلمهای سهراب بفهماند که اگر سینمای شهیدثالث را نفهمند سینما را از لحاظ کلی نشناخته‌اند و فقط مشتاق شعبده‌بازی‌های تصویری وصوتی هستند ؟**

«خاطرات یك عاشق» بعقیده من بهترین فیلم «شهیدثالث» است.

رامین مولائی

(فیلمساز واستاد مدرسه عالی‌سینما وتلویزیون)

بن‌بست

* در مجموع از «بن‌بست» بدم نیامد ، آپیك یوسفیان ومنصوره امیرحمزه وبه‌خصوص «مری‌آپیك» بازی‌درخشانی‌را ارائه دادند. ولی از نقطه‌نظر اینکه فیلم قصد واقعیت‌گرائی‌داشت به نظر من در یکی دو قسمت از آن اشتباهاتی به چشم می‌خورد. به عنوان نمونه، برای یك خرید ساده، آنهم در خانواده‌ای‌که درفیلم‌مطرح میشود فکر نمی‌کنم دختر آن همه تجملات بکار ببرد. در رابطه مادر با دختر هم اشکالی‌به‌نظر



می‌رسد، درچنین خانواده‌ای مادرهیچگاه‌صریحاً پیشنهاد پیداکردن رفیق را به دختر نمی‌کند، اگر فرض‌براین‌قرار گیردکه آنهاچنین‌رابطه‌ای دارندکه نشان دهنده نزدیکی و صمیمیت آنها باشد پس دیگر چه احتیاجی است‌که دخترسیگار کشیدن را از مادر پنهان‌کند. با اینهمه فیلم خوبی بود. وبخصوص غیر منتظره بودن صحنه آخر. واقعاً‌که«مری‌آپیك» ازعهده بازی‌مشکلی برآمده بود. فیلم از نظر تکنیك به‌خصوص نورپردازی و فیلمبرداری وکارهای فنی خیلی خوب بود.

جمیله شیخی (بازیگر تئاتر)

گزارش...و کثافت سیاه

من از «گزارش» خوشم آمد . چون در وهله‌ی اول به‌زندگیم نزدیك و بعد به‌این سبب که‌کیارستمی ریتم درستی را برای فیلم برگزیده بود ، واقعیت به‌خوبی به‌تماشاگران القا می‌شد . نکته‌ی دیگر آن‌که ، چون‌کیارستمی بازیگران‌را آزادگذاشته بود ، آنچه می‌آفریدند ، به زندگی واقعی نزدیکتر بود تا به زندگی بازی شده.

«کثافت سیاه» فیلم‌بدی‌بود ومن‌فقط برای شخصیت‌آن پسرنوجوان‌فیلم افسوس می‌خورم‌که به‌رغم پرداخت خوب آن ، در کلیت بد فیلم ، حرام شده بود .

اکبر زنجانپور (بازیگر سینما و تئاتر)



والتر . اف . پارکز (چپ) وکیت . اف . کریچلاو ، به‌هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم

"California Reich"

رایش کالیفرنیا

مطالعه‌یی درحزب نازی امریکا

از : جودیت مك‌نلی

ترجمه : دیما

پارکز اشاره می‌کند که بودجه‌ی آنها کمی غیرمعمول بود چراکه شامل بسیاری پرداخت‌های رسمی و قانونی غیر معمول هم می‌شد . چرا که به دلیل حساسیت مسأله در این منطقه ، فیلمسازان مجبور بودند تا جوازهایی مخصوص‌برای‌کارشان‌تهیه‌کنند. پارکز توضیح میدهدکه: **«ما سه نوع جواز مختلف برای‌کارهای مختلف فیلم لازم داشتیم . اما اکثر این جوازها غیر عادی و غیر معمول بودند . به عنوان مثال ، در يك شكل استاندارد، برطبق موضوع فیلم ، اجازه‌ی استفاده از صدا و تصاویر خود بخود وجود دارد ، درحالی‌که برای ما این اجازه‌به‌این شکل صادر شد : «من اطمینان می‌دهم که به «حزب سوسیالیست ملی خلق سفید» وابسته‌ام ، که اعمال این حزب و اعمال شخص من با موازین اخلاقی جامعه‌منافات نداشته و ندارد .» و از این قبیل . این عبارت لازم بود تا بتوانیم بیمه‌ی لازم برای فیلم را تهیه کنیم.»**

اما قبل از امضای هر موافقت‌نامه یا درخواستی ، پارکز و کریچلاو باید به‌سادگی با نازیها و خانواده‌های آنها در منازل‌شان ملاقات می‌کردند و آنچه راکه‌گرفته بودند نشان می‌دادند . مثل هر جنبش دیگر ، این حزب و گروه هم آدم‌های مخالف و انشعابی خودش را داشت و فیلمسازان مجبور بودند با وسوسه‌های گوناگون‌آنهادر انتخاب صحنه‌های مخصوص و یا رنگی و یا عدم رضایت آنها از وجود صحنه‌های ناراحت‌کننده یا اعضای زشت و بدقیافه بجنگند . مثلا ، نازی جوانی بودکه به شکل مکاتبه‌یی از ایسلند دروس و دستوراتی دریافت می‌کرد تا به يك «اسقف عالی‌مقام» در يك‌گروه احیای مذهبی بدل شود . جاه‌طلبی‌های این جوان و آرزوی کودکانه‌اش برای داشتن يك کلاه‌خودمحافظسر ، می‌توانست‌صحنه‌های جالبی در فیلم باشد .

یا در يك موقعیت دیگر ، فیلمسازان به خانه‌یی روستایی رسیدند که در آن دو دختر جوان نه چندان‌زیبا با دوست‌های پسر نازی خود زندگی می‌کردند ، چندبچه، چندین سگ ، و چند قفسه‌ی پر از تفنگ داشتند . پارکز می‌گوید : **«اما اگر این نازیهای غیر عادی را در فیلم می‌داشتیم ، نه فقط زیبا نبود بلکه خود بخود تبلیغات مؤثری هم می‌شد ، و سرانجام ، فیلمی غیر صمیمی و بی‌ارزش می‌داشتیم . به‌صف‌کردن مردان پوشالی شاید مانور زیبایی می‌شد ــ اما آلن وینسنت متوجه این نکته بود . اگر ما چندجا دقت و توجه او را نادیده‌گرفتیم ، در حقیقت در معرض خشم همه قرارگرفته‌ایم .»**

علاوه‌براین ، فیلمسازان در موارد بسیاری درمعرض برانگیخته‌شدن‌خشم و وحشت میان‌نازیهای عادی‌درسطوح مختلف طبقات متوسط قرار گرفتند . یکبار آنها تصمیم گرفتند تا از خانواده‌یی فیلم بگیرند ، و بهمین مناسبت با يك‌ضبط صوت ومقداری نوار ، برای بار دوم‌به‌ملاقات آنها رفتند و ساعتها صحبت‌کردند . کریچلاو می‌گوید : **«این عمل ، دو هدف داشت ، اولاکه خود نوعی‌تحقیق بود ، و دوم آنکه می‌توانستیم با بررسی نوارها که بحث روی مسایل گوناگونی را در بر می‌گرفت ، تصمیم بگیریم‌که چه مناطقی یا مسایلی محتاج فیلمبرداری‌بیشتر هستند . این به‌ما اجازه می‌داد که مقدار فیلم مصرفی را کنترل کنیم و در حد منطقی نگاهداریم . در عین حال، به‌ما صدایی با کیفیت خوب برای استفاده در فیلم‌میداد، که‌دربسیاری‌ازمواردازاین‌صداها برای‌فیلم‌استفاده‌کردیم.»**

در این مرحله ، فیلمسازان ناگزیر بودند تا نسبت به‌مسایل مطرحه‌ی بخصوصی در ارتباط با موضوعشان خیلی دقیق باشند . به عنوان مثال ، یکبار بهنگام همین بحث‌ها ، يك نازی خیلی پرشور و آماده‌ی طغیان به ــ مجموعه‌ی اسلحه‌اش اشاره کرد و وسوسه تا به طور امتحانی هم‌که شده ، لااقل ، اسلحه را در مقابل«دشمن» به‌کار برد ، پارکز می‌گوید : **«در همین لحظه او به ــ قفسه‌ی سلاح نزديك شد ، ما می‌فهمیدیم که این اسلحه‌ها چقدر برای او مهم هستند ، پس آرامش کردیم و کاری کردیم که اصلا از این موضوع دور شود ، چراکه نمی‌خواستیم با صحبت درباره‌ی مرگ ، راحتی و بی‌غل‌و غش بودن صحنه را خراب کنیم ، تا فرصت داشته باشیم برویم و با دوربین‌ها برگردیم .»**

درگفتگوهای توی منازل ، «پارکز» و «کریچلاو» ، اکثراً ، تنها کار کردند ، گاهی یکی صدا می‌گرفت و دیگری فیلم برمی‌داشت. وسیله‌ی‌کاریك‌دوربین‌آریفلکس بی‌ال و برای صحنه‌های طولانی ، يك اكلر آسی‌ال‌بود. علاوه براین بسیاری از صحنه‌ها را «جان السJohn» (Else و «پیتر جانسن» (Peter Jansen) گرفتند که از ترس انتقام و خشونت نازیها ، خواستند اسمشان‌رااز عنوان‌بندی حذف کنند . (بایدگفت که این احتیاط‌چندان دور از عقل هم نبود ، چراکه از زمان نمایش «رایش کالیفرنیا» ، پارکز و کریچلاو، چندین تلفن تهدیدآمیز ناشناس داشته‌اند .)

يك مشكل مثلا این‌بودکه فیلمسازان باید چهره‌یی بی‌تفاوت و بی‌نظر می‌داشتند . این مشکل بخصوص‌خیلی حاد بود چرا که حتی بعد از آغاز کار فیلمبرداری یادر حین کار ، احساس می‌کردند که باید به‌تماس های‌غیر حرفه‌یی و دوستانه‌ی خود با نازیها ادامه دهند . پارکز شرح می‌دهد که : **«چندین‌بار ، ما در میهمانی هایی‌بودیم و برمی‌خوریم به کسی که بعد از چند آبجو برمی‌گشت و می‌گفت ، چرا حقیقت را نمی‌فهمید ، سرانجام دلایل مارا نفهمیدید ؟ و ما مجبور بودیم مثلا بگوییم‌که شغل مابه‌ما حکم می‌کند که نسبت به عقاید شما هیچ جهتی نداشته باشیم . طبیعتاً ، اگر هر جمله‌ی مخالف می‌گفتیم ، دیگر کار تمام‌بود . در عین‌حال می‌دانستیم که نباید بهیچ‌وجه تظاهری به‌تمایل یا اشتیاق یا همراهی نشان دهیم.»**

همانطورکه زمان می‌گذشت، «پارکز» و «کریچلاو» به‌تدریج حساسیت‌شان رانسبت به‌مشی‌نژادپرستانه‌ی آنها از دست می‌دادند ، اما هرگز کاملا بی‌تفاوت نشدند . «کریچلاو» با خنده می‌گوید : **«خوشبختانه ، وررفتن با وسایل بهانه‌ی خوبی بود برای احتراز از لحظات‌بد. اگر کسی با چیزی وحشتناك سر می‌رسید ، یا مثلاکسی انتظار داشت که نسبت به چیزی که می‌گوید واکنشی‌نشان دهم و من چیزی نداشتم که بگویم همیشه عقب می‌کشیدم و می‌گفتم که يك دقیقه صبرکن، مثلا باید ضبط صوت‌را کنترل کنم . و این خودش چند لحظه فرصت می‌داد تا عبارتی بکلی بی‌طرف و بدون جانبگیری پیدا کنم . بهر**

حال ، همیشه یك موضوع اخلاقی وجود داشت . به عنوان مثال ، صحنه‌یی هست که یك نازی ، که آدم بالنسبه‌روشنی هم بود ، شرح می‌دهدکه او از بازداشتگاه‌ها احساس‌غرور می‌کند ، که کاش می‌توانست گردوخاك آشویتز را پاك کند . حالا وقتی‌کسی به‌این حرف گوش می‌دهد ، چیزی که می‌بیند باید توجه و علاقه‌ی واقعی ما را نشان دهد. اما در تمام طول مدت کار نمی‌توانستم فکر نکنم که‌خدایا این چه مهملاتی‌ست که این ــ مردك بهم می‌بافد، امادر عین‌حال ببینید قضیه چقدر در آن لحظه پیچیده است، چون من در عین حال فکر کردم کـه خدایا ، کـاش صحنه درست ازکار درآید !»

اما مهمترین مشگل اخلاقی آنها وقتی بود کـه می‌خواستند از یك پسر یازده‌ساله‌ی یك خانواده‌ی نـازی فیلم بگیرند . هر چند والدین بچه به آنها اجازه دادند که با پسر تنهاباشند و تنها مصاحبه کنند ، چرا که هرگز فکر نمی‌کردند ممکنست‌فرزند کوچك آنها احساسات‌ضدو نقیضی درباره‌ی‌حزب داشته‌باشد ــ اما مسأله‌ی‌اجازه‌های قانونی به‌کنار ، آیا «پارکر» و «کریچلاو» حق داشتند که تردیدها و ترس‌های پسرك را در فیلم منعکس کننـد و خطر خشمی راکه ممکن بود والدین نسبت به‌کودك‌خود پیدا کنند قبول نمایند ؟ سرانجام‌تصمیم‌گرفتندکه احتمال ایجاد یك بحران یا مخالفت در منزل چندان خطرنـاك نیست و می‌توانند از فیلم‌های گرفته شده استفاده کنند. اما بازهم برای پیشگیری از خطرات احتمالی بعدی، آلن وینسنت ، پسر و والدینش را به اولین نمایش خصوصی فیلم دعـوت کردند . «کریچلاو» شرح می‌دهد کـه : «من با سعی و کوشش زیاد می‌کوشیدم به پدر حالی‌کنم که چقدر به نفع آنهاست که پدر عقایدش را به فرزنـد تحمیل نکرده است ، و خوشبختانه ، سرانجام همـه‌ی بزرگسالها اینرا قبول کردند .»

اما فقط مشگلات اخلاقی نبودند ، فیلمسازان هر از چندگاه با خطراتی به‌مراتب مرگبارتر و ملموس‌تر روبرو می‌شدند . مثلا ، آنها موفق شدند از یك میهمانی اعضای حزب در «تریسی» ، فیلم‌های خوبی بگیرند ، امانازیها، همانجا بودکه سرانجام‌از سر بی‌اعتمادی به‌فیلمسازان‌وآلن وینسنت و برغم برنامه‌ریزی منظم قبلی ، گروه‌ها یکدیگر را در نقطه‌یی دیگر ملاقات کردند ، جایی که روی یك بشکه مسلسلی کارگذاشته بودند که بسوی همه نشانه‌میرفت و البته بسوی فیلمسازان هم .

«پارکر» می‌گوید : «گاهی هم آنها به ما اطلاعات غلط می‌دادند ، مثلا می‌گفتندکه برنامه‌ی فلان گروه‌در آن‌جا برگزار می‌شود ، درحالی‌که ما بعدها می‌فهمیدیم‌که ٥ مایل آنطرفتر بـوده است . موارد بسیاری شدکه مابا کسانی گفتگو کردیم‌که تفنگ‌های پرشده‌شان را بـه‌دست داشتند . پس می‌توان حدس زد که در این موارد، چندان نزدیکی‌یا صمیمیتی نتوانسته‌ایم‌باآن شخص برقرارکنیم.»

شاید خطرناکترین فصل کار ، حضور و شرکت‌در یك‌مراسم‌نزدیك‌به‌شورش، در دانشگاه‌ایالتی‌سانفرانسیسکو بود . گروهی از دانشجویان از آلن وینسنت دعوت‌کرده بودند تا برای یك سخنرانی بـه‌دانشگاه بیاید ، اما تظاهرات‌گروهی عظیم‌از دانشجویان ضد فاشیست‌سخنرانی را طبعاً ، تعطیل کرد. بعد کریچلاو و پارکر و وینسنت، و یك گروه کوچك نازی که همراه وینسنت ، به عنـوان اسکورت آمده بودند ، بسوی ساختمان دانشگاه می‌رفتند تا وینسنت قرار دیگری برای سخنرانی بگذارد ، کـه ناگهان ، با یك دسته‌ی بزرگتر از ضد فاشیست‌های عصبانی‌تر روبرو شدند . در یك لحظه ، مسأله‌ی‌سخنرانی فراموش شد و همه در یك زاویه‌ی ساختمان به‌تله‌افتادند، درحالی‌که صدای جمعیت بالاتر می‌رفت . کار بالاتـر گرفت‌وقتی‌که مقامات دانشگاه به جـای حفاظت جـان نازیها ، ٤ پلیس محافظ دانشگاه را برای حل مشگل فرستادند .

«پارکر» با دوربین و «کریچلاو» پشت ضبط‌صوت، آنها مقداری فیلم از وحشت آشکار ، اما کنترل‌شده‌ی وینسنت گرفتند . «پارکر» می‌گوید : «بعد ناگهان ، یکی از افرادگروه گفت یالا ، باید یك خرده شما را بدوانیم! این یعنی دویدن از یك راهروی تاریك ، بعد داخل یك فضای خیلی روشن آفتابی ، و از میان جمعیت خشمگین به‌داخل اتومبیل نازیها پریدن . بعد ما فهمیدیم که لابد پرواز ، روزی ، بهمین شکل آغاز شده است .

توی راهروی تاریك مجبور بودیم راهمان را پیـدا کنیم ، من دیافراگم دوربین را کاملا بازکردم و یـك عدسی Wide روی‌دوربین بود و روی دست فیلم‌می‌گرفتم و می‌دویدم . بعد وقتی به نور رسیدیم و به میان‌جمعیت، کاملا اتفاقی بودکه دوربین ایستاد ، یا شاید نمیدانم ، هیچ تصوری از نور و دیافراگم نداشتم ، حتی یادم‌نیست که آیا از سوراخ چشمی‌به‌صحنه‌نگاه کردم یانه . سرانجام در اتومبیل نازیها ، پشت دوربین‌ها خودمان را پنهـان کردیم و سعی کردیم بفهمیم آیا استخوانی شکسته است‌یا نه و دعا می‌کردم فیلمی‌که گرفته‌ام قابل استفاده باشد .

هرچند همه‌ی فیلم‌هایی که گرفته بودیم به‌این قسمت اعصاب‌خردکن تعلق نداشتند ، اما بخش بزرگی ازفیلم‌ها مال همین لحظات بودند .»

«کریچلاو» می‌گوید: «خیلی پیش آمد که ماخسته و کوفته ساعت ١ صبح به‌منزل می‌رسیدیم و هنوزننشسته بودیم‌که‌تلفن‌زنگ‌می‌زد و می‌فهمیدیم‌کسی‌راکه‌می‌خواستیم از او فیلم بگیریم ، همین لحظه در دسترس است و بایـد فوراً وسایل را برمی‌داشتیم و می‌رفتیم . اما این فقـط به‌خاطر همکاری شرکت یاسنی میسر می‌شدکه همه‌ی‌وسایل و فیلم‌های خام را ، کاملا ، در اختیار ماگذاشته بود . فکر می‌کنیم درمورد چنین‌نوع‌کار مستندی ، باید نوع قرارداد طوری باشدکه این امکان را به‌آدم بدهدکـه ٢٤ ساعته کار کند ، اگر چنین نبود ما شاید بسیاری از صحنه‌هایی را که حالا داریم از دست داده بودیم .»

طی ٥ ماه تدوین ، فیلمسازان به‌فیلم‌هایی که گرفته بودند «شکلی غنایی و گاهی بد ساختمان و بی‌دروپیکر دادند . آنها فیلم مستندی می‌خواستندکه‌کمی تفریحی‌تراز یك مستند معمولی هم‌باشد.» بدون‌شك ، «رایش‌کالیفرنیا» صحنه‌های درخشانی دارد ، هر چند موضوع‌فیلم وحشتناك وگاهی حتی ترسناك است . مثلا ، صحنه‌یی که یك‌رهبر حزبی در حال سخنرانی‌ست درحالی‌که بسوی او آشغال پرتاب می‌کنند ، یا جایی‌که یك زن خانه‌دار شرح‌میدهد که چگونه یك‌کیك را با علامت صلیب شکسته تزیین می‌کند . «پارکر» می‌گوید : «حالا مـا امیدواریم کـه مردم به‌چنین صحنه‌هایی بخندند ، در فیلمی مثل این ، باید کمی خنده و شوخی هم باشد . حتی در چند مورد فکر کردیم‌یك نسخه‌ی راك «آلمان بالاتراز همه» رابه‌عنوان موسیقی متن به‌کار بریم ، اما فکر را کنارگذاشتیم چون موسیقی به فیلم نمی‌خورد .»

«کریچلاو» اضافه می‌کند : «ما می‌خواستیم باطنز موجود در فیلم ، وحشت تماشاگر را از آنچه می‌بینـد کم کنیم . طنز باعث می‌شدکه به‌شخصیت‌های فیلم لااقل بعدی انسانی دهد ، و کاری‌کند که تماشاگران هویتـی یا مشخصه‌یی برای آنها بتراشند . این خیلی مهم بودکه این حقیقت را از یاد نبریم که این نازیها واقعاً مردمی معمولی و عادیند .»

مراحل بعد از فیلمبرداری در موعد مقرر پایان‌یافت و یك نسخه‌ی ٣٥ میلیمتری به‌زمان انتخاب نامزدهـای اسکار هم رسید . «پارکر» می‌گوید : «ایـن‌را مدیون لابراتوارمان بودیم. کار آنهاعالی بود درحالی‌که‌تاریخی که ما می‌خواستیم واقعاً زود و غیر ممکن بود .»


یك‌کدبانوی نازی برای میهمانی‌کریسمس نازی‌ها یك کیك را تزیین می‌کند


جشن وشادی درروز تولد هیتلر – ١٠ نوامبر


«کن مك‌آلیستر» عضوگروه ضربت بایك تفنگ‌خودکار


طرح ساده وظریف صلیب شکسته «جیمز سوربر» را هیپنوتیزم‌کرده است .

«رایش کالیفرنیا»، اکنون در نمایش تجارتی وغیر تجارتی عرضه شده است . واکنش منتقدان نسبت به فیلم بسیار خوب بوده است : «عالی ... با قدرت ... عمیقاً هشدار دهنده» . اکثر این عبارات در نقدهایی‌که درباره‌ی فیلم نوشتند بکار برده است .

«آرتورنایت» در «هالیوود ریپورتر» نـوشت : «پارکر و کریچلاو ، ترکیبی دقیق و نادر از یك آگاهی عمیق اجتماعی و دانش سینمایی را بهم‌آمیخته‌اند. سینمای مستند امریکا به‌آنها احتیاج دارد .» ★

نقل از : فیلم میکرز نیوزلتر

«۲»

بسیاری ازمنتقدان وصاحبنظران ژاپنی ازاستقبال فراوانی‌که ازفیلم «جزیره» درکشورهای غربی شد ، احساس شرمندگی‌کردند. آنان تصوری ازنوعی برتری درنوشته‌های منتقدان غربی دارندکه درتوصیف نحوهٔ زندگی ابتدایی این جزیره‌نشینان ، مقایسه‌ای با ژاپن «متمدن» وامروزی به عمل می‌آورند. این شوراحساس عدم رضایت با روشنی توسط «میچیتارو تادا» ، استاد دانشگاه کیوتو ، درخلال گفت‌وگویی جمعی دربارهٔ واکنش‌های آن عده ازمردم پاریس‌که فیلم «جزیره» را دیده بودند ، ابراز شد :

هروقت‌که یك ژاپنی را می‌دیدند ، که شامل خود من هم می‌شد ، ازاو دربارهٔ عقیده وبرداشت‌هایش از «جزیره» سؤال می‌کردند. من ازاین‌نظرخواهی ، خیلی شرمنده می‌شدم . بنظر می‌رسیدکه فرانسوی‌ها تصور می‌کردندکه ژاپنی‌ها باید مردم احمق وساده‌لوحی‌باشند وبدون‌درنظرگرفتن‌مقتضیات واقعی‌زندگی‌وپیشرفت‌های آنان ، همه را چون شخصیت‌های این فیلم می‌پنداشتند. بنظر می‌رسیدکه ترجیح می‌دادند با ژاپنی‌ها به عنوان مردمی ابتدایی سروکار داشته باشند تا به عنوان مردمی که از نظر تکنولوژی مدرن هم از مهارت‌های کافی برخوردارند . آنچه‌گفته شد ، شیوهٔ برخورد ونگرش آنان دربارهٔ مردم ژاپن‌بود - با نگاهی حاکی‌ازهمدردی به مردمی بدوی . تردیدی نیست‌که اگر مردم‌کشورهای دیگر باور داشته باشندکه مردم ژاپن نیز با آن شیوهٔ زندگی حاکم درآن نوع جزیره روزگار می‌گذرانند ، فاصلهٔ ارتباطی ناراحت‌کننده‌ای وجود دارد .

ناگیسا اوشیما ، یکی ازکارگردانان صاحب نام ژاپنی ، نیز بسهم خود درابراز این نگرش‌که تحسین خارجیان ازفیلم «جزیره» برداشت نادرستی است ، چنین می‌گوید «**شمای نادرستی است‌که مردم‌کشورهای غربی با دیدن این فیلم ازمردم ژاپن دارند.**» اوشیما تأکید می‌کندکه او شخصاً «فیلم مزبور را به هیچوجه اثرجالبی نیافته است .»

در ۱۹٦٤ ، شیندو پس‌ازسال‌ها فیلمسازی‌ومسایلی که محور اصلی آن بررسی نارسایی‌های اجتماعی بود ، دستخوش‌تحولی‌شدید وجدی‌درانتخاب سبك وموضوع‌ها شد ودرفیلم‌هایش ، تأکید خودرا روی جنبهٔ اروتیك ونقش آن درزندگی آدمی نهاد . این تغییرجهت باعث شدکه منتقدان نسبت به‌آثارش توجه ویا همدردی‌کمتری ابرازکنند. دونالد ریچی ، به ویژه ، به‌این‌نکته درکتاب «سینمای ژاپن» به منزلهٔ نشانه‌ای حاکی ازبن‌بست‌فکری شیندو اشاره می‌کندکه تا ۱۹٦٤ ، عاملی اصلی ، لیکن محدود ، سیاسی فیلم‌هایش بوده است :

فیلم‌ها ، حتی‌فیلم‌های کم‌ارزش، آدمی‌را به‌حیرت وامی‌داردکه چقدر ازآن ، انتقاد اجتماعی وواقعی وچقدر ازآن، تبلیغات سیاسی‌است . همچنان‌که درمورد افراد دیگری چون «هیدئو سکیگاوا» ، «سوتسوئو یاماموتو»، «فومیو کامئی» درطی‌این‌دوره صدق‌می‌کند، خط مشی حزبی هیچگاه به طورکامل غیررؤیت نیست وخواه ناخواه هربیننده احساس می‌کندکه به نحوی دست‌آموز شده است به ویژه هنگامی‌که قصد ونیت کارکردن ، اینقدر عیان می‌شود .

دونالد ریچی همچنین اظهارنظرمی‌کندکه بسیاری ازاین‌کارگردانان ، درفیلم‌های‌خود ، تغییرجهتی مشابه شیندو را اختیارکردند. ریچی‌می‌گویدکه«اگرچه سکس وسیاست ، اتحادی مستقیم با یکدیگر دارند ، اما نگرش مطالعاتی ابتکاری‌وتازه‌ای‌نیست ... باتوجه به‌فیلم‌های قبلی شیندو ، این ارزیابی تازه اززندگی و روابط اجتماعی درفیلم‌هایش ناگهانی وبی‌مقدمه پدید آمد .» بازهم می‌گویدکه کانون توجه شیندو درمورد بررسی وتشریح سکس ، حالتی ناخوشایند دارد ومی‌کوشد پیوستگی آن را با سیاست درآثار سیاسی خود ادامه دهد وازاشاره به نارسایی موجود درروابط جنسی افراد به انتقاد ازنارسایی‌های موجود اجتماعی بپردازد .

نخستین نمونه ازاین رده فیلم‌ها ، فیلم ازنظر تصویری عالی وبدیع «**اونی‌بابا**» (**۱۹٦۳**) بودکه با نگاهی دقیق وقاطع به بررسی زندگانی دو زن ، که درخلال روزهای جنگ تنها وبی‌یار ویاور رها شده‌اند تا هرطوری می‌خواهند جان خودرا ازاین مهلکه نجات دهند ، می‌پردازد . یکی‌ازدو زن ، عروس دیگری‌است. باکمك یکدیگر، سامورایی‌های درشرف موت‌را می‌کشند ومایملك آنها ، ازجمله سلاح یا هرچیز دیگری رابرای خریدن برنج ، به فروش می‌رسانند. زمانی‌که یکی از همسایه‌ها ازمیدان جنگ به روستای اینك متروك باز-می‌گردد ، به تدریج ، رابطه‌ای جنسی بین عروس‌جوان واین مرد برقرارمی‌شود . مادرشوهر وحشتزده وهراسان به این فکرمی‌افتدکه مبادا اورا تنهابگذارند تا به‌زندگی دردناك خود ادامه بدهد ، درقالب وهیأت روح پلید واهریمنی درمی‌آید ودرشب هنگام بربالین دخترکه هرآن ممکن است ازترس قالب تهی‌کند ، ظاهرمی‌شود . خواست‌ها ونیازهای جنسی بطرز بسیار جالبی درتمثیل هول‌انگیزی از نارسایی‌های روانی وفکری به وسیلهٔ تباهی وفساد اجتماعی ، درهم می‌آمیزد . بسیاری از صاحبنظران اروپایی، ازجمله «آرنه اسونسون» درکتاب خود با نام «مجموعه‌های سینمایی : ژاپن» ، به نیروی وحشت‌زا وپرطنین‌مفهوم موردنظرشیندو اشاره‌کرده‌اند:

شیندو دراین فیلم ، مرحله‌ای تحمیلی ازکشتار حاکی ازجانورخویی وتمایلات جنسی حیوانی را دراین داستان ارواح تصویر می‌کند. درروشنایی روز ، زمانی که تلألؤ پرتوخوشایند ومطبوع خورشید درآب به رقص می‌پردازد ، آرامشی نسبی حکمفرما است ، لیکن با فرارسیدن شب ، قرص‌کامل ماه ازکمین‌گاه خود بیرون می‌آید وحالتی افسانه‌ای ووهم‌آور به فیلم می‌دهد .

ریچارد تاکر نیز در بررسی فیلم «اونی‌بابا» (Onibaba) خاطرنشان می‌کندکه دراین‌فیلم «آمیزه‌ای ازاروتیسم وسادیسم دیده می‌شود ودرنتیجه، درشیوه تحلیل‌مسایل اجتماعی، ومتفاوت ازآثارقبلی‌او، تغییری ایجادکرده است .»

درهرصورت ، شیندو پس‌از «اونی‌بابا» ، به‌ساختن فیلم‌هایی چون «**سکس از دست رفته**» (**۱۹٦٦**) ، «**منشاء سکس**» (**۱۹٦۷**) و «**نوزده ساله‌های برهنه**» (**۱۹۷۰**) روکردکه عنوان این‌فیلم‌ها حکایت ازفقدان نسبی ارزش وشایستگی آنهامی‌کند ودر مقایسه بافیلم قبلی ، موفقیت چندانی کسب نکردند . ریچاردتاکر بازهم به‌نیروی قابل‌توجه لیکن‌کاهش‌یافته درفیلم‌های شیندو ، درزمانی‌که این‌کارگردان به‌دوره «اروتیك» داخل می‌شود ، بااین عبارات اشاره می‌کند :

متأسفانه درفیلم‌های اخیر به‌پیروی از عواطف واحساسات تمایل نشان داده وآنچنان‌که باید نتوانسته است مفهوم دقیق مورد نظرخودرا ازنیروها وعوامل محرکه جنسی درحیطهٔ جامعه‌ای‌کوچك ، آنچنان‌که توسط «ایمامورا» درفیلم «پورنوگرافر» (۱۹٦٦) نشان

درباره‌ی کارگردان فیلم

«زندگی چیکوزان»

کانه‌تو شیندو

سینماگری ازگروه میانی

کارگردانان ژاپن ،

نسلی بعداز «کوروساوا»



زندگی چیکوزان

ترجمه : پرویز شفا

داده‌شد ، ایفاکند .

آن عده دیگر، ازجمله اوشیما، که نسبت به‌فیلم‌های شیندو خصومت بیشتری دارند چنین بحث می‌کنندکه او فقط «از مارکسیسم ساده دوران آغازکار خود» به‌موضوع متفاوتی می‌پردازد ، امادرعین‌حال ، فقدان ویژگی‌های اساسی ضروری برای فیلمساز خلاق ، درفیلم‌هایش ادامه دارد .

شیندو دراواخر دههٔ ۱۹۶۰ شروع به ساختن فیلم‌های مهیج وترسناك کردکه ازمیان آنها ، دوفیلم Kagero (۱۹۶۹) و«**امروز زندگی کن، فردابمیر**» (۱۹۷۰) باواکنش‌های مساعدتری از جانب منتقدان روبروشده است . فیلم «امروز زندگی‌کن ، فردابمیر»، همچنان‌که تاکر درتوصیف آن‌می‌گوید ، دربردارندهٔ «بررسی و پژوهشی اجتماعی - سیاسی درموردانسان فردی» است . قهرمان «لومپن» این‌فیلم‌که «میچیو» نام‌دارد ازیك پایگاه دریایی آمریکایی هفت‌تیری را سرقت می‌کند . این‌عمل می‌تواند تمثیلی ازستم وفشار زندگی براو باشد وهم تمثیلی ازهدف وخواست‌های جزیی او. ماهیت اعمال تبهکارانهٔ «میچیو» ، توسط شیندو ، ازطریق بازگوکردن تاریخچه زندگی‌شخصیت فیلم‌توضیح داده‌می‌شود. بدون چشم‌اندازی ازآینده‌ای مطلوب ومساعد ، او به‌همه‌کاری ، ازکارگرلباسشویی گرفته تاپیشخدمتی وسرانجام به‌آدمکشی ،روکرده‌است. مرگ‌او درپایان فیلم، پیش‌بینی وبه واقعیت‌تبدیل‌شدن مرحله‌ای ازدوران کودکی اوست ، زمانی‌که مادرش، او وبرادران وخواهرانش را رهامی‌کند تاازگرسنگی بمیرند وبادوفرزند خردسال خود فراررا برادامه‌آن زندگی محنت‌بار وپرعائله ترجیح می‌دهد. بااین‌ترتیب، شیندو مراحل‌پیشرفت وکشیده‌شدن«میچیو» رابه‌ورطهٔ سقوط و آدمکشی و تنازع بقای بسیار دشوار این شخصیت‌های وابسته به«لومپن پرولتاریا» با دقت زیرنظر دارد ؛ درنتیجه، شیندو به‌خلق یك‌شخصیت بی‌رحم وقسی‌القلب ذاتی دست نمی‌زند وطبیعت‌آدمی‌را بری‌ازهر آلودگی می‌داند. انسان زادهٔ محیط وبازتاب کننده آن است .

Kagero شدیداً مورد تحسین دونالدریچی وریچاردتاکر قرارگرفت. محل‌رویدادها وحوادث‌فیلم، باردیگر «دریای‌داخلی»، یعنی‌همان موقعیت‌جغرافیایی



کانه‌تو شیندو

فیلم «جزیره» است. ده‌سال سپری شده وافرادی‌که می‌توانستند قهرمان فیلم‌های قبلی‌باشند، اینك به‌شهرها نقل مکان کرده‌اند . این افراد درمانده‌که ازمهارت‌های حرفه‌ای اطلاع وبصیرتی ندارند ، خواه‌ناخواه درجرگه «لومپن‌پرولتاریا» به‌عنوان تبهکاران خرده‌پا، فاحشه‌ها، ودلالان مواد مخدر داخل می‌شوند. دونالدریچی‌عقیده داردکه این‌فیلم‌ازملودرام‌فاصله‌می‌گیرد وتعالی‌بیشتری پیدامی‌کند :

> از همان لحظهٔ درخشان وجالب آغاز فیلم آشکار می‌شودکه شیندومی‌خواهد بیانیه‌ای درباره رابطهٔ بین‌عشق‌ومرگ صادرکند ؛ از **فحوای بخش‌های دیگر فیلم** («پاسبان‌هاندارهستند- تبهکاران هم ندارهستند : خنده‌دار این است‌که آدم‌ندار سردرپی‌آدم ندار می‌گذارد») **چنین‌برمی‌آیدکه شیندو درصددعرضه بیانیه‌ای جدی در باره نارسایی‌های جامعه است ؛ سرانجام، اودرحال‌ساختن فیلمی درباره این‌نکته است‌که چرخ خواهد داد موقعی‌که رفاه ناگهانی در دسترس مردم ساده قراربگیرد .**

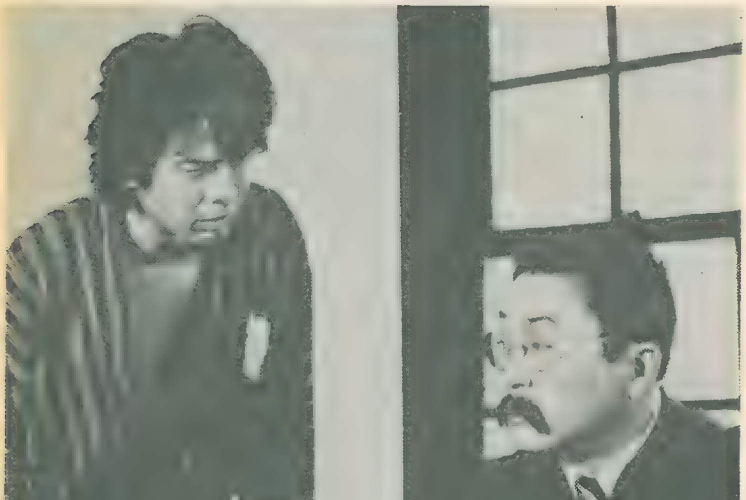
پرداختن به سکس ومسایل جنسی درفیلم‌های شیندو هرگز باچشمداشت انتفاعی وسوء استفاده‌همراه نبوده است. بطورکلی این‌نحوه پرداخت وبررسی‌سکس توسط کارگردان‌به‌عنوان عاملی‌برای نگاه‌کردن‌به‌درون آدمی وکشف ماهیت ناشناخته او مورد استفاده‌قرار می‌گیرد. اینك باید به نکته مهمی توجه‌کردکه فیلم‌های شیندو ، درنهایت امر، شامل تلاقی وبرخورد عوامل (ونیازهای) جنسی‌باعوامل‌اجتماعی‌می‌شود. اندیشه‌های تحول طلب شیندو ، زندگی جنسی آدمی‌را درمفهوم نقشی‌که این‌آدم به‌عنوان عضوی ازیك طبقه ویژه اجتماعی بازی‌می‌کند ، زیرنظر دارد. برای‌مثال،فیلم Kuroneko (۱۹۶۸) با توجه به پرداختن به تضاد وکشمکش‌های درونی بین نیروهای محرکهٔ «ادیب»ی وانگیزه‌های دائم درتغییر ودگرگونی عوامل اجتماعی، اثر درخشانی است .

درنظر شیندو ، شوروهیجانات درونی مابه‌عنوان عناصربیولوژیکی ، وجاه‌طلبی‌هایمان به‌عنوان اعضای طبقات اجتماعی ،که شکل‌خاص وگاه نارسا وازریخت افتاده‌ای به‌این نیروهای محرکه می‌دهد ، مبارزه‌ای بی‌پایان درحیطه‌ضمیر ناخودآگاه را موجب می‌شود. درآن لحظهٔ ازفیلم‌هایش ، هنگامی‌که این ستیز درپیش چشم نمودار می‌شود و درزندگی خودآگاه ما واقعیت پیدا می‌کند ، آثار سینمایی شیندو دربالاترین‌سطح‌هنر قرار می‌گیرد . علی‌رغم نظرهای متفاوتی‌که درباره اندیشه‌های اجتماعی وسیاسی شیندو توسط‌دوستداران وبدگویانش ابرازشده ، دراین مورد تردیدی نیست‌که او فردمتعهدی برای تغییربنیادی درنظام اجتماعی وروابط زنان ومردان است. ماهیت‌آدمی بی‌خدشه‌است واگردچار لغزشی می‌شود، ریشه‌های اساسی آن‌راباید درجامعه‌ای یافت‌که نارسایی می‌آفرینند. ستیز آدمی بامحیط دوروبرخود ادامه دارد، خواه درجزیره‌ای متروك باشد، خواه درشهرهای بزرگ جایی‌که سقوط و تباهی به‌صورت امری عادی وروزمره درمی‌آید.

★ تمام



«اونی بابا» ازکانه‌تو شیندو



زندگی چیکوزان

فیلمهائیکه امروز می بینیم



آخرین موج

سینما دیاموند (ساعت ۱۶ ــ مسابقه)

استرالیا :

کارگردان : **پیتروبر**

تهیه کننده : **هال‌مك‌الروی وجیمز مك‌الروی**

فیلمنامه : **پیتروبر، تونی‌مورفت وپتروپوپسکو**

فیلمبردار : **راسل‌بوید**

موسیقی‌متن : **چارلزوین**

بازیگران : **ریچارد چمبرلن ، اولیویا هامنت ، گولپیلیل ، نانجی واراآماگولا .**

رنگی – ۳۵ میلیمتری – ۱۰۶ دقیقه

«دیویدبرتون» یك وکیل دعاوی است‌که زندگی آرام و موفقی دارد. یك روز در راه‌بندانی‌که ریزش شدید باران به‌وجود آورده، «برتون» شهر را به زیر آب فرو رفته می‌بیند. بسته‌های خرید واجساد انسان‌ها در طول خیابان‌ها شناور است. یك شب‌که در دفترکارش تنها نشسته است شبح درخشانی‌که یك مجسمه‌عجیب سنگی در دست دارد بر او ظاهر می‌گردد. آشفتگی فکری «برتون» را تغییرات عجیب آب‌وهوا تشدیدمی‌کند. در شهر بارانی از ماده سیاه و روغنی می بارد و در بیابان‌ها از آسمان بی ابر تگرگ بر زمین می‌ریزد.

«برتون» با چند تن از بومیان متهم به قتل‌که قراراست از آنها در دادگاه دفاع‌کند ملاقات می‌کند ومتوجه می‌شودکه یکی‌از آنها «کریس» مردی است‌که به‌صورت شبح بر او ظاهر شده بود. طی‌مدتی‌که«برتون» سرگرم تنظیم دفاعیه از بومیان است، حوادث عجیب وغیرقابل توضیح همچنان رخ‌می دهد. ابرهای سرخ خون‌آلود در آسمان ظاهر می‌گردد و«برتون» به زحمت از دست بومیان که قصد اعدام او را دارند،می گریزد. او از پدرش راهنمائی می‌خواهد و پدر رویاهائی را که «برتون» درکودکی پیش‌از مرگ مادرش می‌دید به یادش می‌آورد. با پیش‌آمدن حوادث دیگر «برتون» رفته رفته به‌کشف یك‌راز جهانی نزدیك می گردد.سرانجام او در مجاری فاضلاب شهر پرده از راز هولناکی‌که بومیان با ارتکاب قتل پوشیده نگه‌می‌داشتند، برمی‌دارد.



بابی دیرفیلد

سینما دیاموند (ساعت ۱۳ ــ جشنواره جشنواره‌ها)

ایالات متحده آمریکا :

کارگردان : **سیدنی‌پولاك**

تهیه کننده : **جان‌فورمن**

فیلمنامه : **آلوین‌سارجنت (براساس کتابی از اریش‌ماریارمارك)**

فیلمبردار : **هنری‌دکا**

موسیقی‌متن : **دیوگریوسین**

بازیگران : **آل‌پاچینو، مارت‌کلر، آنی‌دوپری، والترمك‌گین، استفان‌ملدگ**

رنگی – ۳۵ میلیمتری – ۱۲۶ دقیقه

مرگ «برتران‌موداو» در یك تصادف مرموز تأثیر نامطلوبی درهمکارش بابی‌دیرفیلد، قهرمان مسابقات اتوموبیل‌رانی می‌گذارد. او به‌دنبال تحقیقاتش در مورد علت تصادف به‌دیدن راننده دیگری که در یك تصادف زخمی شده و در یك کلینیك در سوئیس بستری است می‌رود و با لیلیان‌مورلی‌که در همان بیمارستان است آشنا می‌گردد. لیلیان‌که همان‌روز از بیمارستان مرخص می‌شود از بابی میخواهد او را با اتوموبیل به فلورانس برساند. در پاریس بابی‌با معشوقه‌اش لیدیاکه خبر همسفر بودن بابی با لیلیان را شنیده‌مشاجره داردولی‌بابی‌همچنان‌به‌مرگ «موداو» می‌اندیشد و تصمیم می‌گیرد تا وقتی تحقیقاتش تمام نشده، از شرکت در مسابقات خودداری‌کند. او بار دیگر در فلورانس با لیلیان برخورد می‌کند واز بولهوسی‌های لیلیان در شگفت می‌ماند. در یك مسابقه اتوموبیل بابی‌ازمسیر خارج می‌شود ولی‌بابی‌بامختصرجراحاتی جان سالم بدر می‌برد. در یك مشاجره بعد با لیدیا، بابی مطلع می‌شودکه لیلیان از بیماری لاعلاجی رنج می‌برد. او بلافاصله نزد لیلیان برمی‌گردد و آندو برای مدت‌کوتاهی باهم دوران شادی را می گذرانند.

سوته‌دلان

سینما دیاموند (ساعت ۱۹ ـ مسابقه)

ایران :

کارگردان : **علی حاتمی**
تهیه‌کننده : **علی عباسی** (سازمان سینمائی پیام)
نویسنده : **علی حاتمی**
فیلمبردار : **هوشنگ بهارلو**
گریمور : **اوتللوفاوا**
هنرپیشگان : **بهروز وثوقی، جمشید مشایخی، شهره آغداشلو، فخری خوروش، اکبرمشگین، رقیه چهره‌آزاد، آتش‌خیر، جهانگیر فروهر .**
رنگی ـ ۳۵ میلیمتری ـ ۱۱۰ دقیقه



حبیب‌آقا ظروفچی‌کاسب با ایمان وخوشنامی است‌که در چهل‌وچند سالگی هنوز ازدواج نکرده و با مادر وبرادر ناتنی‌اش مجید زندگی میکند، مجیدکه عقل درستی ندارد در مغازه برادرش‌کار می‌کند و ظرفهای‌کرایه را به مجالس عزا و میهمانی می‌برد. وی عاشق دختری است‌که عکسش را در ویترین یك عکاسخانه دیده است. یك روز مقداری ظرف بخانه‌ای می‌برد ومی بیند عروسی همان دختری است‌که عکسش را در عکاسخانه دیده است. حال مجیدمنقلب میشود و رفتاری ناهنجار از خود نشان میدهد. حبیب‌آقا او را بامید شفا گرفتن به امامزاده داوود می‌برد. چندی بعد مجید دوباره عاشق یك بلیطفروش سینما میشود و دیگر بخانه برنمی‌گردد. حبیب‌آقا او را پیدا میکند و تصمیم میگیرد برایش زنی دست‌وپاکند شاید در بهبود وضع روحی وی مؤثر واقع شود. بهمین جهت یك فاحشه را در ظاهر یك زن‌نجیب بخانه می‌آورد و روزها او را با مجید تنها میگذارد. مجید بزودی عاشق این زن میشود. زن هم مهر مجید را بدل میگیرد وعلیرغم مخالفت حبیب‌آقا باهم ازدواج میکنند . بعد از مدتی مجید می‌فهمد زنش فاحشه بوده. حالش دوباره خراب میشود. از برادرش میخواهد او را به امامزاده داوود ببرد. در راه قبل‌از آنکه بمیرد از برادرش میخواهد سرپرستی زنش راعهده‌دار شود چون بچه‌ای از اودر شکم دارد...حبیب‌آقا باید از فروغ دختر باکره ونجیبی‌که دوست میدارد چشم بپوشد و با فاحشه‌ای‌که خود برای برادرش انتخاب‌کرده ، ازدواج‌کند .

پدرسالار

سینما دیاموند (ساعت ۲۲ ـ جشنواره جشنواره‌ها)

ایتالیا :

کارگردان : **پائولو و ویتوریو تاویانی**
تهیه‌کننده : **جولیانی جی. دنگری**
فیلمنامه : **پائولو و ویتوریو تاویانی** (براساس کتاب «گاوینولدا»)
فیلمبردار : **ماریو مازینی**
موسیقی‌متن : **اجیستو ماکی**
بازیگران : **ساوریو مارکونی، مابریستو فورته، اومرو آنتونوتی، مارچلا میکل آنجلی**
رنگی ـ ۳۵ میلیمتری ـ ۱۱٤ دقیقه



«جاونیو» فرزند یك کشاورز است که پدرش درسن شش سالگی او را از مدرسه بیرون آورد. زیرا عقیده دارد که تحصیل مخصوص ثروتمندان است. به این ترتیب «جاونیو» تنها و دور از مردم در کوهستان به چوپانی می‌پردازد و با طبیعت مأنوس میشود. یك روز «جاونیو» می‌فهمد که راه دیگری برای تفاهم و تبادل فکر وجود داردو تصمیم به‌سوادآموزی میگیرد. در این راه وی باید با موانع خانوادگی، اجتماعی و فرهنگی مبارزه کند (جاونیو اهل سارد است و زبان محلی این منطقه با زبان ایتالیائی تفاوتهای فراوان دارد) با اینحال او در این مبارزه پیروز میشود و تحصیلاتش را تا مرحله دیپلم ادامه میدهد.



بزرگداشت
کینگ ویدور
King Vidor

نوشته : جان‌باکستر

ترجمه : حسن زاهدی

«۱۰»

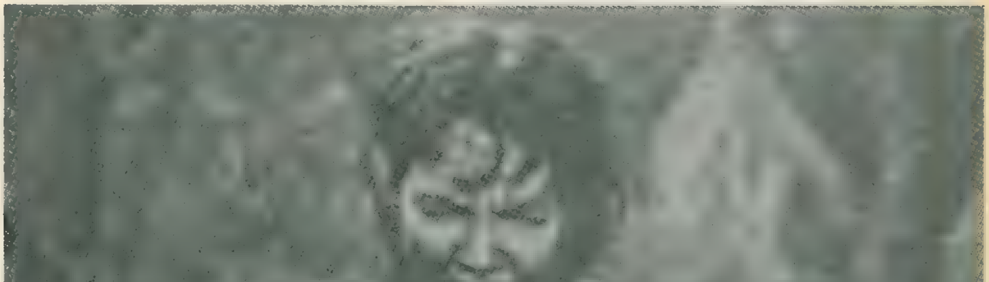
«روبی جنتری» همانند «آنسوی جنگل» تصویری است از شهوت و خشونت که به‌زندگی در شهرهای کوچك آمریکا کیفیتی انفجاری می‌دهد. اصولاً از نظر «ویدور» شهر صحنه مبارزه‌ای است‌که در آن کوشش انسان برای مقهور ساختن طبیعت، نیروی حیاتی او راگرفته و زندگی‌اش را بی معنی ساخته است. تنها در بیرون از شهر و بخصوص در جنوب آمریکا – زادگاه ویدور – است‌که مبارزه هنوز ادامه دارد وهم آنجاست که انسان هنوز بختی برای پیروزی دارد.

قهرمان زن داستان ، روبی (جنیفرجونز) علی‌رغم علاقه‌ای که‌به بوك‌تاکمن (چارلتون هستون) آخرین بازمانده یك خانواده اشرافی رو به انحطاط، دارد با مرد بیوه آرامی به نام کیم جنتری (کارل‌مالدن) ازدواج می‌کند. ادامه رابطه او با «بوك» سبب مرگ «کیم» می‌گردد و در پایان «روبی» با شکستن و به‌زیر سیلاب فرستادن زمین‌هائی از باتلاق راکه بوك خشك کرده بود، معشوقش را هم نابود می‌سازد.

چنین می نماید که برای «ویدور» باتلاق ابدی و گریز ناپذیر باشد و در پایان هم در گل ولای باتلاق است که روبی و بوك یکدیگر را – در یکی از بهترین سکانس‌های ویدور – به قصد نابودی جستجو می‌کنند. با توجه به اینکه فیلمبرداری این‌صحنه در یك‌باتلاق واقعی ممکن نبود، سلزنیك دکورهای فیلم «هاله‌لویا» را بازسازی کرد و نتیجه این شدکه این صحنه همراه با مه وتنه‌های درهم پیچیده درختان تصویری مناسب از ناخودآگاه انسان شده‌است.

«ویدور» بعدها اظهار داشت که این‌فیلم خودش او را به یاد نمایشنامه‌های تنسی ویلیامز می اندازد و صرفنظر از سادگی تحمیلی‌داستان، وجوه تشابه قابل توجهی بچشم می‌خورد. بعلاوه «ویدور» از دو شخصیتی که توسط سلزنیك بر او تحمیل شده بود، بیزار بود : شخصیت دکتر (برنارد فیلیپس) و برادر روبی ، جوول (جیمز آندرسون) که مدام از کتاب مقدس نقل قول می‌کند. ولی ویدور اعتراف می‌کندکه این دو شخصیت در مشخص ساختن محیطی که‌روبی سعی دارد از آن بگریزد، نقش با ارزشی‌دارند. می‌گوید : **«شخصیت برادر و پدر روبی دو نقش فرعی وتنها از این نظر جالبندکه زندانیان محیط‌شان هستند. ولی روبی ثابت می‌کند که برخلاف پدر و برادر ، قدرت گریز از محیطش را دارد. او با نشانه زخم‌های عمیق ونفرتی سنگین در سینه، دقیقاً انعکاس محیطی است‌که در آن پرورش یافته است. او نمی تواندببخشاید، ولی می‌تواند به مبارزه ادامه دهد»** ، مثل همه قهرمانان زن «ویدور»، حتی اگر مبارزه به بهای نابودی معشوق باشد.

یکی از جنبه‌های عجیب کار «ویدور» اینست که او هیچگاه نتوانست با ژانروسترن که با امکانات فراوانی که برای بردن حادثه به میان کوه و بیابان دارد، کنار بیاید. البته علت احتمالاً اینست‌که او ترجیح می داد از طبیعت به عنوان زمینه‌ای برای نمایش کش‌وقوس‌های روابط جنسی استفاده کند. «مرد بی ستاره» (۱۹۵٤) به دنبال «شین» – فیلمی که ویدور بسیار می‌ستاید – وبا زمینه داستانی مشابه فیلم استیونس، مبارزه بین گله‌دارها و کشاورزان، ساخته‌شده ودرآن کرك‌داگلاس نقش‌هفت‌تیرکش بی‌خانه و مقصدی را دارد که در آغاز توسط یك گله‌دار (جین‌کرین) اجیر می‌شود ولی بتدریج جبهه عوض می‌کند وبه صف‌کشاورزان می پیوندد. بازی کرك‌داگلاس در نقش هفت‌تیرکش شهوت‌ران وفیلمبرداری صحنه‌های خارجی مناسب حال وهوای حوادث فیلم است ولی با اینهمه «مرد بی ستاره» رابابد از جمله کارهای کم‌اهمیت «ویدور» بحساب آورد.



نمائی از فیلم «روبی‌جنتری»



صحنه‌ای از فیلم «مرد بی‌ستاره»

دنباله دارد

FILM BAZAAR

بازارفیلم

FRIDAY, NOVEMBER 25, 1977

11:00 am:

Film	Hall
Of Motion Sand and Blood (France)	Hall No. 1
Energy (U.S.A.)	
Christmas Morning (Ireland)	
The Sacrificial Lamb (Iran)	
The Six Smurf Flute (Belgium)	Hall No. 2
Slip-Up (Poland)	Hall No. 3

3:00 pm:

Film	Hall
Kung-Fu, Wu-Su (France)	Hall No. 1
Moi, Tin Tin (Belgium)	Hall No. 2
Bertolucci Shoots 1900	Hall No. 3

5:00 pm:

Film	Hall
The Chess of the Wind (Iran)	Hall No. 1
Surakh (Tunisia)	Hall No. 2
The Student Teacher (U.S.A.)	Hall No. 3

جمعه چهارم آذر

ساعت ۱۱ صبح :

فیلم	سالن
فیلم‌های کوتاه : حرکات ماسه و خون (فرانسه)	سالن شماره یك
ـ **انرژی** (آمریکا) ـ **صبح روز کـریسمس**	
(ایرلند) ـ **گوسفند قربانی** (ایران)	سالن شماره دو
فلوت شش‌کلیدی (بلژیك)	
اشتباه (لهستان)	سالن شماره سه

ساعت ۳ بعدازظهر :

فیلم	سالن
کونگ‌فو و وـ سو (فرانسه)	سالن شماره یك
من، تن تن (بلژیك)	سالن شماره دو
برتولوچی ۱۹۰۰ را میسازد (ایتالیا)	سالن شماره سه

ساعت پنج بعدازظهر :

فیلم	سالن
شطرنج‌باد (ایران)	سالن شماره یك
فریاد (تونس)	سالن شماره دو
معلمی‌که درس می‌آموزد (آمریکا)	سالن شماره سه

cinema 6

(No. 10)

The Bulletin of the Sixth Tehran International Film Festival

Secretary to the Council of Writers: **Jamal Omid**

English Editor: **Nahid Bayat**

Assistant Editor: **Hassan Zahedi, Jamshid Eramian**

Technical Manager: **Derakhshandeh Zaïmi**

Designers: **Ali Khosravi, Matthew Robinson**

Tel: 304944 - 311251

بها : ۱۵ ریال

سینما ۶

نشریه روزانه

ششمین جشنواره جهانی فیلم تهران

« شماره ۱۰ »

دبیرشورای نویسندگان : جمال امید

دبیرقسمت انگلیسی : ناهید بیات

با همکاری : حسن زاهدی
جمشید ارمیان

مدیرفنی : درخشنده زعیمی

طراحان : علی خسروی ، ماتیو رابینسون

تلفن ۳۱۱۲۵۱ - ۳۰۴۹۴۴

چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر



BAXTER ON VIDOR

THE FOUNTAINHEAD – LOW BUDGET MASTERPIECE OF ELEGANCE AND STYLIZATION

led a Reinhardtesque sequence in the vast bar which opens the film, and second-unit director Otto Brower the train wreck from which Lewt rides away singing, "I've Been Working On The Railroad." Even Josef von Sternberg, hired by Selznick to supervise the costume tests and, hopefully, give Jennifer Jones some of the photographic glamour of Marlene Dietrich — Vidor used him as an assistant, having him douse the star with water in scenes requiring the appearance of sweat — directed one brief scene of a posse searching the McCanles house. So acute was Selznick's obsession with his star that his visits to the set became embarrassing, the microphone picking up his heavy breathing as he watched her. Equally upsetting was a brief visit by D. W. Griffith. "Lionel Barrymore and Lillian Gish were incapable of speaking their script, especially Barrymore. After a moment I had to ask Mr. Griffith, 'Would you mind leaving the set or going behind the decor?' and he said, 'I'm sorry. I've been here too long anyway, I apologize.' And he left very politely."



When I remarked to Vidor at a recent interview that the central impression of The Fountainhead is one of stylization, Vidor said, "I'm glad to hear you say that. It's just what I had in mind." He seldom worked with simpler materials nor made such remarkable use of them, achieving effects the accuracy of which he could sometimes only guess at. Imagining the hallucinating impression, for instance, of the Manhattan skyline seen through an ambulance window by a dying man, he shot Henry Hull's ride to the hospital from his point of view, the peaks of the skyscapers reeling by beyond the painted cross. "And only a few years ago I was taken to the hospital. Looking out the window I saw the buildings exactly as I had made them appear in that scene."



In The Crowd, Vidor had affirmed his vision of the city as an extension of nature, relentless, severe, a jealous and fickle god, an image that reached its fruition in The Fountainhead, where New York's skyscrapers are the film's real focus, rather than th character of Howard Roark (Gary Cooper), the uncompromising architect who destroys his work rather than see its purity impaired. Cooper's performance, reflecting little of the crusty, philosophizing Wright, belongs with the heroes of other Vidor films; the half-controlled ferocity of Rogers, the indomitability of Dangloss, the dumb persistence of Jim Apperson in The Big Parade and of John Sims in The Crowd, the idealism of Doctor Manson in The Citadel all appear in Howard Roark, and Dominique Wynant (Patricia Neal) compresses all the unromantic but sexually aggressive heroines of earlier films. The Fountainhead has spectacular scenes of erotic tension, which fed on the unexpected attraction of the co-stars. This mutual passion communicates itself superbly in the bedroom scene where Roark, reduced to working in a stone quarry, is summoned by Dominique to replace a flagstone she has intentionally broken. Attraction has been established in an earlier scene in which she visits the quarry, lusting covertly after the indifferent Roark as he drives the spike of a jackhammer into the leaning wall of stone, and in her boudoir, a space dissolved in mirrors and shadows, the calm shatters like a pane of glass. But for all its sexual tension, The Fountainhead's most remarkable quality is the stylization at which Vidor so accurately aimed. Partly because of a low budget, most of the buildings are reduced to simple, elegant abstractions,





BAXTER ON VIDOR

VIDOR THROUGH THE FIFTIES——
NORTHWEST PASSAGE TO THE FOUNTAINHEAD

rivers and swamps they must ford to find them. The survival of Young's sketchbook with its images of a forgotten civilization becomes, as the film develops, a source of wonder. Vidor trained for his excursion into color by taking up painting, and if the film has a fault it is its "painterly" look: Indian canoes outlined against the setting sun, vistas of rolling hills that have a decorative emptiness reminiscent of Sunday watercolor. But Vidor commendably neutralizes the sweetness of the color with documentary realism; in cutting for tension, in evoking the special character of a location and, notably in a scene of portaging boats over a mountain, where he recalls the finale of Our Daily Bread. In sheer manipulation of the medium, Northwest Passage is unmistakably a master work.

Tracy's success in Northwest Passage made his refusal to star in An American Romance (1944) even more hurtful to Vidor. Ingrid Bergman and Joseph Cotten, his choices for female lead and second lead, were also unavailable, and he compromised on a cast of Brain Donlevy, Ann Richards — a young Australian actress who would make her name in Dieterle's Love Letters — and Walter Abel, one with which, today, he is happier than at the time. Perhaps because of his dissatisfaction with the cast, the actors in An American Romance seem even more subservient to the landscape than usual. It is a film of almost stylized simplicity, reducing Vidor's preoccupations to the simple conjunction of one man and the industrial landscape. Emerging blinking from the immigrant boat, Steve Dangloss makes his way alone, mostly on foot, to the steel country, where he confronts the might of American industry in the form of a simple symbol, another lone European (John Qualen) tearing at a hillside with a steam shovel. Thereafter, it immerses him — almost literally when molten metal slops down on him from a ladle as he stands trapped in a pit — and Vidor's documentation of the steel mills of Gary and Duluth gains an extra dimension from the presence of Dangloss, who personifies the conflict between man and nature.

The hand of Selznick lies heavily but not without a sureness of touch on Duel in the Sun (1946), perhaps the greatest outdoor film of the forties. Niven Busch's novel had all Vidor's preoccupations, in particular a conflict between Man, in the person of Senator McCanles (Lionel Barrymore), a crippled monument in a wheelchair, and Nature, dramatized by his vast ranch, Spanish Bit. Industry — in this case the railroad — invades this empire, helped by McCanles's gentle son Jess (Joseph Cotten) but opposed, in imitation of his father, by the libidinous and violent Lewt (Gregory Peck). The innocently erotic Pearl Chavez (Jennifer Jones), an orphan half-caste billeted with the family after the execution of her father for her mother's murder, is flung from the protective Mrs. McCanles, played with a sense of gossamer and steel by Lillian Gish, to the affection of Jess and (her own preference) the satyriasis of Lewt, with whom she perishes in a demon tryst high in the mountains, both of them shot and dying together.

It is impossible not to be exhilarated by Duel in the Sun, in which Selznick tried with typical single-mindedness to recapture the scope and vivacity of Gone With the Wind. The interference of which Vidor complained added significantly to the film's success, but Vidor found the constant presence of Selznick on the set galling and walked out when the film was not quite completed. Selznick directed some remaining scenes, William Dieterle hand-









بزرگداشت

کینگ ویدور

King Vidor

THE STOCK MARKET OF THE SPIRIT: RIDING HIGH ON OPTIMISM AND MGM

Although Northwest Passage preceded them, two further pictures, Comrade X (1940) and H. M. Pulham Esq. (1941), belong to the period of indecision that produced So Red the Rose and The Texas Rangers. Both, like The Citadel, were miscast, notably in the use of Hedy Lamarr.

Comrade X, an unashamed self-plagiarism by MGM of its 1939 success Ninotchka, sent up Soviet Russia, with Lamarr as a Moscow tram conductor opposite a clearly bored Clark Gable; Ninotchka's Felix Bressart again plays a comic Russian, but with Vladimir Sokoloff and Oscar Homolka replacing Sig Ruman and Alexander Granach. There are good jokes on Russian incompetence — "The lift has been jammed for days."

"Call the repair man."

"We think he's in it" — and a comic funeral gives the film some good moments. Lamarr's brave attempt at the role of an advertising copywriter in H.M. Pulham Esq. is overshadowed by the calm, relaxed playing of Robert Young, whom Vidor called "a superb actor without a single problem." In a series of flashbacks recalling an uneventful life of rectitude and quiet achievement, the film developed a character of dignity and charm, but it is essentially a style Vidor had decided to forget. Between 1939 and 1959 his preoccupation was increasingly to be with nature, industry and vast forces, the stuff on which his best work has always been founded.

The forties and early fifties were Vidor's greatest period. The post-war optimism and MGM's limitless resources brought his romantic imagination to a full, late maturity. This was the time of An American Romance, The Fountainhead, Duel in the Sun, Beyond the Forest and Ruby Gentry - and, inaugurating the golden age, his adaptation of Kenneth Roberts' Northwest Passage (1940), a saga of pre-Revolutionary America and the attempts to open up a fictitious passage to Asia.

If Duel in the Sun is most characteristic of this rich period in Vidor's career, then Spencer Tracy, the star of Northwest Passage, is its most emblematic actor. "Tracy, along with Robert Donat, just about heads my list of the best actors I've worked with," wrote Vidor. "Everything that Spencer did came over with tremendous conviction." Vidor had expected to direct Tracy in The Yearling and also asked him to take the lead in An American Romance. One sees what Vidor admired in Tracy, the sense of moral worth and indomitability but as well the sensitivity which exhibited itself personally in Tracy's insecurity and heavy drinking. During location shooting on Northwest Passage in Idaho Tracy "repeatedly threatened to leave the location and return to Los Angeles before the job was finished. I had to use several unusual methods to placate his fears and calm him." Little of this strain shows in the film which, in any event, centers more on the story of a young artist (Robert Young) who joins the group of British Army irregulars led by Captain Rogers to escape the consequences of his anti-British political remarks. The film, which was to have been in two parts — Northwest Passage is subtitled "Part One: Rogers' Rangers" — covers only the trek by Rogers to exterminate an Indian tribe which, encouraged by the French, has been raiding settlements. The second section was never made.

Vidor's temptation in his first color film to wallow in visuals of the unspoiled Northwest was considerable, but he readily rejected the merely scenic when opportunities existed to explore his jaded view of landscape. To the Rangers, alone and cut off from their supplies, nature is an enemy which kills many and leaves the rest emaciated, reduced to scavenging and, in one case, cannibalism. The Indians they attack, and whose barbarism is well outlined in the often gruesomely outspoken script by Laurence Stallings and Talbot Jennings, are no more savage than the

Right: Duel in the Sun. Below: The Fountainhead





UNRELENTING ASSAULT ON THE SENSES

VALENTINO (UK) Dir. Ken Russell

Perhaps Ken Russell should have come to an arrangement with his distributors when they released his latest screen epic "Valentino".

It would have been thoughtful to issue all cinemagoers with a couple of indispensable items along with their ticket: A large handkerchief to sob into and wipe away the tears of mirth, and a strong brown paper bag.

Because like all other Russell extraveganzas which have gone before, this film is an unrelenting assault on the senses and the emotions.

The opening sequences set the style. Newspaper front pages are flashed up with headlines screaming "Rudy—Dead, Dead, Dead". A vast crowd surges silently against the doors of the mausoleum where the Great Lover lies in state in a golden coffin. A crackling contemporary recording croons a lament: "Valentino goodbye. But way up in the sky, there's a new star in heaven tonight . . ."

Cut to the whispered conversation of the movie moguls grouped in supposed mourning around the coffin. "The moment he goes into the ground our grosses go with him." They're the first set of hangers-on who Russell is telling us kept Valentino from ever being a person at all. We're introduced to the others in a macabre parade of grand entrances, the last is the dead star's wife Natasha (Michele Miller).

She tells the Press, who have a crucial role to play throughout, "We were never separated, we were torn apart." That's something of an understatement of what happens to poor Rudy.

The film picks up his career from when he was a ten cents a dance ballroom "taxi dancer" in New York. There is a beautifully staged "discovery" scene set a little later in a cabaret, where Russell makes us laugh, laugh, laugh.

And so Valentino takes the first fatal step to stardom when he makes "The Four Horsemen of the Apocalypse". He also marries Natasha, who sees him as the instrument of her frustrated artistic pretensions. But when the marriage turns out to be bigamous, and the two are thrown into jail Russell switches the mood. We are brought to the brink of being physically sick.

A crazed prison guard rattles the bars and whips Valentino's fellow inmates into a hideous froth of depravity. He slides around in pools of yellow vomit, avoiding the clutches of an old man who's masturbating furiously and women who urge, "Shove it through the bars then Rudy . . ."

Nureyev is perhaps seen at his best in scenes like this, the dance sequences apart of course, because he doesn't have to speak many lines.

His voice lacks expression terribly, and his Italian accent often displays distinctly Soviet undertones, but if you cover your ears his portrayal of Valentino is not so bad. It's a pity he did not share the advantage of having to make only a silent movie.

In any event we follow the original Rudy through the screen triumphs which made him a sensation with every famale of the 1920's: "Camille", "The Sheik", "The Eagle".

He fights a running battle on the way against a gathering reputation for being anything but a great lover in real-life. A chorus of girls in a speakeasy give graphic illustration as they dance in powder puff costumes, with cute pink phalluses on their heads.

And so comes the showdown, where Russell really has the chance to pile it on. Valentino squares up in the boxing ring to defend his manhood against a green-eyeshaded hack who represents The All American Press. The match is a beautiful piece of choreography, with a supporting cast of thousands of fickle fans. It's also the ultimate in indulgence by a director.

Valentino wins, so is he vindicated? A further trial in whisky-drinking later and he is dead.

We may be none the wiser, but Russell has certainly done it again. The audience stagger out of their seats after a feast of cinema, but one which is swallowable only if one goes well-prepared.

Mike Donkin







VALENTINO

What can one say about Ken Russell? There is no doubt he could make good films if he wanted to but it seems he doesn't. "I don't want to make pretty films like 'Mahler' any more" he once said. If that's his wish then he has certainly succeeded. As polite and thoughtful a critic as Peter Wilson once wrote that he wanted to punch him in the face...

So where does the fault lie in his pictures? It isn't lack of technique. He has a very good visual sense, and as an ex-photographer so he should. He has a good control of pace. No matter what their faults his pictures never lose their way or become dull. He can get the best out of actors. The fault is not one of talent. It is something deeper — one of judgement, ultimately one of taste. Subtlety, not just prettiness, is the quality he has willingly dispensed with. The road of excess may have led Blake to the palace of wisdom, but it hasn't done anything good for Ken Russell . . .

And what of the film. After a week of seeing good, if largely unspectacular, films I found myself half-looking forward to seeing something spectacular, even if spectacularly bad. The film starts with a shot of Valentino dead, in his coffin. It is on the cards — this being a Ken Russell film — that he will climb out and go into a song-and-dance routine. He doesn't, and I find myself being thankful that Russell hasn't sunk to the depths to which he is prone. Nor is the film as tasteless as it might have been — barring one unpleasant sequence in a prison.

"Not Bad." "Not as distasteful as it might have been." I leave the cinema with thoughts like this in my head. Half way down Roosevelt I stop and think. Compared with "The Music Lovers" or "The Devils" it might not be distasteful, but by any serious cinematic standards it is a thoroughly bad film.

To anyone who cares about Valentino — and I don't really know if I do — this must be a very depressing film.

To anyone who cares about Nureyev this again is a depressing film. His acting talent is very limited — and even Russell's ability can't disguise this — and yet his performance has a quiet dignity. He deserves better.

To anyone who cares about Russell — and there can't be many of us left — this is just one of a long line of disappointments. I don't see the line ending.

So what can I say about "Valentino"? Perhaps only that I Preferred "Mahler".

Ben Mallaliue

The opinions expressed in "Points of View" are those of the individual reviewers whose names appear at the bottom of each article. What we attempt to do is to offer a view of the festival as seen by our contributors in the hope of stimulating a lively and open debate on the films being shown.

Points of View

CASTENEDA MEETS DR. CALIGARI BUT NOTHING COMES OF IT

XOXONTLA — THE BURNING LAND (Mexico) Dir. Alberto Mariscal

"The festival presents 'Xoxontla — the Burning Land' from Mexico". I suspect much of my interest in seeing the film came from wondering how the announcer, Manuchehr Anwar, would pronounce the name 'Xoxontla'. Those of you who weren't there will be pleased to hear that he pronounced it 'Xoxontla'.

After this the film is something of a disappointment. The first third is a restrained, uncompelling account of a young doctor in the 1940s fighting against ignorance, superstition and disease in rural Mexico. The atmosphere and the period setting are good, and judging by the deadpan, classical orthodoxy of the direction the film could almost have been made in the 1940s.

About a third of the way through the doctor goes to a cock-fight where he wins some money and a horse from the local witch-doctor. Riding home late at night he finds his path across a bridge barred by a mad dog. Up to this point the film has been unexciting and slightly predictable. So far it has failed to capture the interest of the audience. Suddenly everything has changed. There is a real terrifying malice about the dog. The doctor fights it and after a long struggle kills it with a machete in a flurry of rapid-cut close-ups. In the morning the mutilated body of the witch-doctor is found by the bridge. This sounds silly on paper, but on film it wasn't, surprisingly. The shock was real.

The doctor goes to visit the witch-doctor's widow to give back the money he won. She gives him something to drink and talks quietly about her husband, how he became corrupted by his own powers. Suddenly the camera reels. "What have you given me?" the doctor shouts. There is a long, slow-motion, wide-angle shot, filmed directly from above the cup slipping from his hand, drifting down and smashing against the floor. He stands up and staggers. The wall of the hut falls forward. Carlos Casteneda meets Dr. Caligari. The earlier realism gives this expressionist camerawork a real impact.

He staggers home, all the time hearing footsteps behind him. Hiding in a dark alley he hears the footsteps coming closer. He strikes a match as the figure turns the corner. His pursuer turns out to be himself. Again this ought to be silly, but somehow the direction gives it a chilling immediacy.

The next morning the doctor feels better. After this there is no more magic and no more expressionism. The film withdraws into its shell and concerns itself from then on with the agrarian troubles of the area in the style of low-key realism. Somehow the audience's attention is lost.

It's a shame. The crew unquestionably has talent, but the film fails to find a coherent style or an overall unity of direction.

B. M.





AGEING AND CONSCIENCE

SHOCK OF SELF-EXAMINATION – AGE AND CONSCIENCE MEET

him to save his life. His agonising consideration has led him to see that the poor victim is doomed in any case and the mere symbolic act of slapping, — the poison of its appearance finding its antidote in gestures of sympathetic embrace — releases him to live. Not as a cowering slave but as a responsible human being.

None of this is stated. It is strictly between the lines, and the filmmaker has wrought his art subtly enough to leave the issue moot. Two of the men confronted with the alternative of committing an 'indecent act' to assure their survival, act emotionally, though one, the tavern-keeper, does pull it off in a manly way and gets shot for his eruption, rather than being dragged back to his cell for more ignominious treatment. The man who calls on Jesus to help him out of the fix is the one who proves himself a true 'slave' in the sense of the definition of the original question. Only the watchmaker shows himself to have 'Jesus-ness' mastering his own sense of rightness and what should be done. His embrance of the man he slaps is proof of this quality which is the root of love, the higher 'conscience' of which Shakespeare speaks, the 'awareness' which brings wisdom and transcends the pressures of a momentary situation. This last man proves that there is a third road, partaking neither of the master nor the slave, and which is not hinged on any mere social or material notion of 'self-respect'. It is from this deeper stratum that springs true human dignity.

'The Fifth Seal' is objective, reportorial, in its treatment of character, the director making every effort to avoid implying pre-judgment on the basis of the 'individual actions, of the characters nor is there any sanctimonious message — the curse of truly ethical considerations. The art is subtle enough to indicate that 'conscience' in the personal sense, cannot be boxed into the conditions of a hypothetical situation; it is a moral guidance which must be inspired by 'conscience' in the universal sense, the awareness of the ultimate implications of our thoughts and acts.

The camera's eye is deftly directed, moving delicately around a situation, playing with the ingenious lighting, picking up revelations of light among the shadows. Each individual in the penumbral tavern is exposed in so many Cartier-Bressonesque 'unexpected moments', that even a long static scene half the film—which could easily have been set on a stage, becomes vibrant with insight, in a manner which is richly cinematic. And the tortured figure at the end, suspended Chrislike in the centre of the room, becomes alternately a figure of pity, of courage and of fraternal humanity, as the moods of the scene change, like variant treatments of the theme of a symphonic movement.

In Fabri's film the two elements of aging and conscience meet. The story's impact rests in the shock of self-examination brought abruptly into the lives of men passing their prime, the shape of their lives and characters having been determined. In the Swedish film, 'Bang', by Jan Troell, and the Polish effort, 'Madame Bovary - That's Me', by Zbigniew Kaminski, the issue is given a silly and superficial handling. Ironically, there is no 'bang' in the first; the middle-aged man simply goes through a process of inadequacy, dating from his childhood mother-dependance. In 'Madame Bovary', the heroine, still young in years, is old in her inability to deal with the mature situation of married life and child-rearing which is her lot; her Flauberty-jibberty fantasies are just a gimmick upon which to tell a sadly too trite tale of modern disenchantment.

To be continued

AGEING AND CONSCIENCE

A CINEMATIC ODYSSEY INTO THE UNEXPLORED REACHES OF PERSONAL RESPONSIBILITY

By Terry Graham

Conscience doth make cowards of us all, said the Bard. And conscience is playing a big role in the films offered in this year's TIFF — often as not, accompanied by the reflection of age. Youth has held the day in the past few years, but it seems that a viewpoint from the other end of the span of human life is getting its due in the competition, the international prize-winners of the Festival of Festivals, and in the documentaries of the Eyes and Ears programme.

What happens when a man or woman reaches maturity, having lived what he would call a respectable life and is challenged to step forward and be responsible for his actions? Most of these films stem from the Christian and one or two from the Islamic traditions, both of which preach a final accounting of one's deeds. In the so-called 'post-Cristian era of the modern West, this belief has lost its doctrinal and symbolic significance, with the resulting need felt by our filmmakers to express this moral impulse in other terms.

The East European films seem to have put the issue under the finest microscope, epitomised in a film like Zoltan Fabri's 'The Fifth Seal' from Hungary, the very title of which refers to the apocalyptic book of St. John's Revelations concluding the New Testament. The film is particularly current, because of its instructive approach of posing the problem and leaving the ultimate solution to the viewer — and a glorious journey of rich and intensive cinematography takes us to that infinite point of — what is the moral decision?

The question posed, first philosophically, and then practically, is, if one were to be reborn, would one choose to be an indulgent but guilt-free sadist, enjoying all the material pleasures one could reap from life, or to be a tortured slave, miserable materially, yet content in the knowledge that at least one has a conscience free of the crimes being committed against one? The one does not know he is sinning, and the other contents himself that he is not sinning.

Where does conscience lie? And is the choice a matter of a particular kind of comfort — either that of material security or that of freedom from guilt?

It all starts out as a game amongst four men in a tavern in a wartime Hungary under Fascist rule. A salesman, a watchmaker, a carpenter and the barkeeper himself are challenged to make the decision. They all refuse, agreeing that it's a silly question, only to be found at home still precoccupied with the question. The publican with his wife and the salesman with his mistress suddenly discover themselves in the seventh heaven of identifying with the amoral sadist, while the carpenter has a sleepless night, talking the matter over with his better half. Only the watchmaker has no one to talk to, having posed the question in the first place; a widower with three children and a series of adopted orphans, he is more concerned with seeing his brood looked after.

When the men are all siezed by the Gestapo the following day and taken and beaten without explanation, they are told they will be freed if they agree to slap an even more brutally tortured prisoner. This tactic is designed to reduce their self-respect — the breeding ground of rebellion, according to the torturers. Three of the prisoners, torn between saving their lives and the moral imprint on the their consciences if they comply, make wild gestures in both directions and end up being shot or dragged back to their cells. Only the fourth, rent with inner torment, performs the hated act, begging silent forgiveness from the victim. Because only he has led a truly humane life and has responsibilities awaiting him, conscience has directed





Festival Faces

SPAIN WAS NOT READY FOR A 'SIMPLE INSIGHT INTO FAMILY LIFE'





Even after the death of Franco, Spain was not quite ready at first for a film like director Manuel Aragon had made. It was fiercely anti fascist. So "Black Litter" had to wait six months in the hands of the censors before it was released, and then it caused quite a stir.

Rightist extremists threw bombs into cinemas where it was being shown. Meanwhile a Spanish journalist wrote that a truly democratic government would declare the film "of national interest" and organise special showings in schools.

Aragon admits that he is a committed left-winger and that "Black Litter" is a political movie, but he denies that it is dogmatic, or that he is crusading in any way.

"In some ways you could say it was simply an insight into family life," he says. "Though the family in the film is not exactly a typical one."

The family in fact are a clandestine group of fascist activists, led by a violent and fanatical mother. The action revolves around the ambition of the youngest of the brood, 15-year-old Tatin to imitate the example he's set.

He writes with blood the three conditions he believes a man needs to be a modern hero, and they lead him to rape and to a climactic murder in the final scene.

Tatin smashes the skull of a young girl he becomes involved with. He kills her rhythmically and deliberately. It is a political act.

"That scene caused me a lot of problems with public sensibility. It's so vicious it is very hard to watch," Aragon says.

"But you see it's essential to the film. It marks the conviction of the boy, and it shows the audience exactly what kind of a film they have been watching.

"In the early parts of 'Black Litter', by the nature of the family background, you are left in some doubt as to whether it is sympathetic to the cause or condemning it. In the end you are in no doubt."

Young Jose Luis Alonso, who plays Tatin, is in Tehran with Aragon for the festival. He shrugs his shoulders when he's asked about the politics; he just enjoyed making the film.

Aragon is less phlegmatic. "I think fascism as a particular phenomenon died in Spain with Franco. But when people bomb cinemas to protest against a movie you've made you can see that political passions still run strong."

Mike Donkin

Festival News

PRESS CONFERENCE PROGRAMME

The International Jury of the Sixth Tehran International Film Festival at 9 am. Friday, November 25.

Mohammad Ebrahimian, director of "Yarestan" at 11 am. Friday, November 25.

Allouache Merzak, director of "Omar Gatlato" at 10:30 am. Saturday, November 26.

Ali Hatami, director of "Suteh Delan" and other members of the film at 11 am. Saturday, November 26.

Khosrow Haritash, director of "Reminiscences" at 11 am. Sunday, November 27.

All press conferences will be held at the Intercontinental Hotel.

Festival Faces

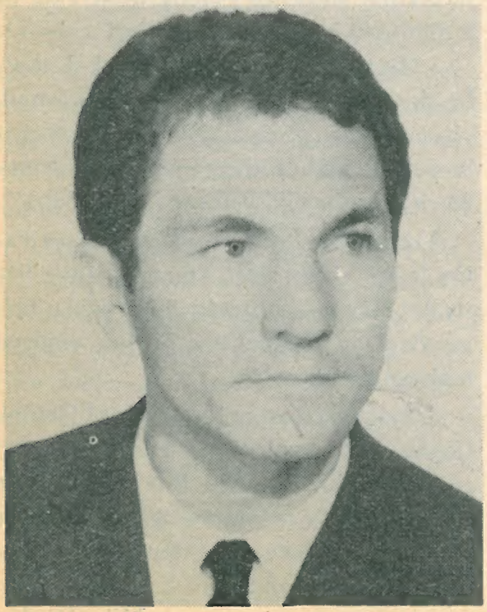
DIALOGUE WAS NO PROBLEM – 'BULGARS ARE MEN OF ACTION'

beauty of rural Bulgaria is also still largely untouched by modern day progress. Zarief set his location in one such remote village and relied mainly on the local people for characters. In fact, there are only four full-time professional actors in the whole film, he said.

Grigor Vachkov, who plays Barko the abductor, comes from the same area as well. Zaharief says this perhaps helped a great deal in boosting the moral of the local people who acted in the film.

"Manly Times" is a combination of two Haitov stories. One of the striking features of the film is that dialogue is extremely limited. Indeed, during the first 20 minutes there were hardly a dozen sentences spoken. This is a speciality of Haitov novels and Zaharief had to put in all his talents to stick to it while filming. But this had an added advantage, in that the natives of southern Bulgaria themselves are not great talkers. They are what he called "men of action".

Zaharief won popularity with "The Hare Census" and "Villa Zone", which won a special award at the 1976 Karlovi Vari Festival in Czechoslovakia. He has done four full length features and four documentaries.



Eduard Zaharief



'WE ALL OUGHT TO BE SICK OF THESE BASTARDS WHO GO ABOUT SHOUTING SLOGANS'

By Mike Donkin

Director George Chamchoum ran the gauntlet of flying bullets and shells when he was making the feature documentary "Lebanon-Why?". He was also kidnapped three times by political factions.

In escaping with his life, however, Chamchoum himself was considerably more fortunate than some of his interviewees. He also had the edge on 120,000 of his fellow countrymen, who died in two years of bloody civil war.

"Lebanon-Why?" is the product of 35 hours of live interviews, as well as sequences on the way people lived in time of war and on the battles that were fought. It has to be harrowing at times. The camera dives into the streets and gutters to find strewn corpses, charred and disfigured. The viewers are not spared.

Chamchoum doesn't think they have any right to be, as he explains when he describes what motivated him to make the film, and the standpoint he has taken.

"I did the film first of all because I am Lebanese. I couldn't believe the terrible things that were happening in my country, and I didn't know why they were happening," he says.

"Young people were shooting and were being shot on the say-so of leaders who could not explain what they were trying to achieve. I was so angry. I'm strictly non-political. I don't believe a word any of these leaders have to say, because when it comes to making things happen they don't or can't oblige. But I could see what they were doing to my country."

Chamchoum and his six-man crew were in fact the only unit filming the Lebanon conflict who went and talked to both sides. They gave the leaders their chance to establish their raison d'être, then they turned to the people for their verdict.

The latter sequences of the film are perhaps the most telling. Ordinary folk who have lost loved ones and become caught up in something they would surely have chosen to avoid are shown and have their say.

"And these are the people we ought to be listening to now," Chamchoum says.

"We ought all to be sick of these bastards who go round shouting Marx-this or Lenin-that, or any other slogans. They don't care what's happening to their country, how their towns and villages are being destroyed."

This sense of commitment is clearly not one which runs through the thinking of every documentary filmmaker.

Perhaps few of them would care — like George Chamchoum — to face the threat of a loaded gun pointed very deliberately at their back.



ZAHARIEF AND DIMITROVA – A COUPLE OF TRUE PROFESSIONALS

By Raju Nagarajan

Festival Faces

There is a very realistic shot in the Bulgarian film "Manly Times": The heroine Elitsa is up on a tree, evading a group of abductors. The desperate men finally chop the tree to bring the girl down.

The scene was quite convincing, even by long distance shots. We could clearly see the heroine amidst the foliage, and her scream was chilling.

What we did not know at that time was that actress Mariana Dimitrova was herself on the falling tree and her scream was as much a result of acting as of real fright.

Yes, the tree-felling sequence during the filming, admitted director Eduard Zaharief during an interview after the movie was screened at Diamond Cinema the other day, grossly misfired. Although it was well rehearsed with a similar tree, the tree on which Mariana had taken refuge fell the wrong way. The poor girl, thoroughly shaken emerged with some bruises, but luckily no major injuries.

Pretty, soft-spoken Mariana, who sat listening to the director's tale with a shy smile, plays an extremely courageous role in "Manly Times". The character of Elitsa rolls fear, confusion, composure, audacity, hard-headedness, and love into one. Although the title of the film stresses the role of men in the story, the focus is throughout on Elitsa, except in the last part.

Mariana has already signed for another film, in which she will get a much bigger and more challenging role — that of an unmarried mother. A graduate in acting, she was still a student when "Manly Times" was shot. In fact she has played in films even before she joined the acting school.

She has done six films so far, inclurng "Doomed Souls," which won a diploma of honour in last year's Tehran International Film Festival.

She started acting when she was only nine years old and has since won considerable recognition for her theatrical roles. Mariana prefers the stage to the screen because it offers a greater challenge to show one's talents.

"Manly Times" director Eduard Zaharief says one of the reasons for the success of the film is the fact that he stuck to the original story by well known Bulgarian author Nikolai Haitov.



Mariana Dimitrova

Haitov is a very sensitive writer and among the few who can successfully write about people close to Nature. And Zaharief says the only way to transfer the same success onto the screen is to stick to the original as much as possible.

"Manly Times" is set in southern Bulgaria (from where Haitov himself hails [illegible]). The custom of hiring professionals to abduct a bride for yourself is no longer there, but the legends are very popular. The [illegible]

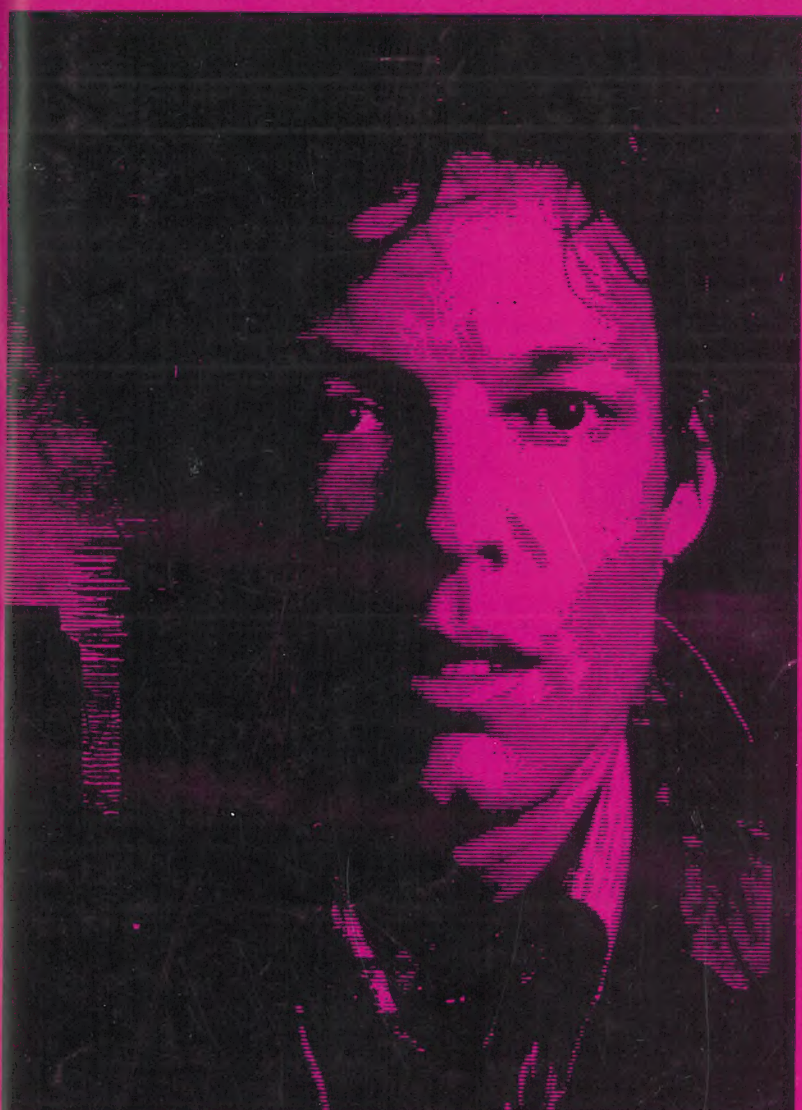
cinema 6

Fri. 25 Nov. 1977 - No. 10

15 Rials

VIth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

15_27 November 1977



آخرین موج   کارگردان : پیتروير

THE LAST WAVE

DIR: PETER WEIR



پدرسالار   کارگردان : برادران تاویانی

Padre Padrone

DIR: PAOLO & VITTORIO TAVIANI